

TUDOR VIANU

Studii de literatură română

1965

EDITURA DIDACTICĂ ȘI PEDAGOGICĂ

Prefață

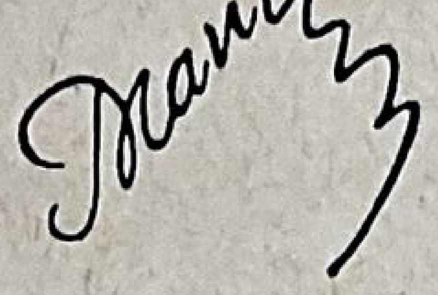
Am adunat, în volumul de față, o parte întinsă din studiile mele de literatură română. În timp ce în volumul care întrunea contribuțiile de literatură universală și comparată, publicat în a doua lui ediție în 1963, grupam numai pe acelea ale ultimului deceniu și jumătate, de data aceasta am cules roadele cercetării încă de la începuturile unui drum care mi s-a deschis de multă vreme și pe care, de-atunci, nu l-am părăsit niciodată. Astfel, unele din temele mele, ca de pildă poezia lui Eminescu, reapar în studii separate între ele prin intervale de mai multe zeci de ani, dar care nu au totuși, mai puțin, strînse raporturi între ele. Desigur, cînd este vorba de studii întocmite la date atît de deosebite, se poate pune întrebarea despre unitatea lor. În afară de unitatea tematică, provenită din faptul că autorul acestui volum a revenit mereu către studiul acelorași scriitori sau al unor scriitori din aceeași epocă, recitirea întregului material mă asigură că unele puncte de metodă, ca de pildă considerarea fenomenului literar în cadrul lui universal și în istoria culturii i s-a impus autorului încă de la începuturile sale, dar că trecerea timpului și progresul cercetării l-a făcut din ce în ce mai atent la faptele de expresie.

Am lăsat, în afară de culegerea de față, alte contribuții de literatură română, din volume vechi și mai noi, dar mai ales toate studiile de stilis-

tică, întrunite într-un volum pe care, împreună cu *Arta prozatorilor români*, Editura pentru literatură le-a înscris în programul său de tipărituri apropiate. Articolele despre Arghezi vor trebui apoi completate prin cercetarea asupra *Cîntării omului*, în curs de apariție. În schimb, am anexat volumului de față generalități de istorie literară, studii de metodă și clarificări conceptuale, ca și vederi sintetice asupra literaturii române sau asupra unor aspecte largi ale ei, în care am însumat observații și îndemnuri culese dintr-o experiență destul de lungă.

Continuu deci cu publicarea acestui volum, datorat bunei înțelegeri a Editurii didactice și pedagogice, căreia îi adresez călduroase mulțumiri, înfățișarea unei opere mereu cerute, dar care nu poate lua decît forma deschisă, impusă de o activitate în desfășurare.

25 aprilie 1964



Generalități

Metoda de cercetare în istoria literară

Acum cîtva timp, scriind despre *Predarea în Universități,* observam că literatura problemei este ca și inexistentă, așa încît mă vedeam constrîns să folosesc rezultatele experienței proprii. Astăzi, abordînd un subiect analog cerut de împrejurarea consfătuirii cu unii colegi mai tineri, trebuie să remarc că, în legătură cu această nouă temă, literatura este mult mai bogată. Mulți istorici literari au simțit nevoia, într-un moment relativ înaintat al cercetării lor, să înfățișeze principiile care li s-au clarificat în cursul acestei cercetări, pentru a dobîndi mai multă siguranță în propriile lor lucrări viitoare sau pentru a le recomanda acelora care încep și se pregătesc să-i urmeze pe drumurile investigației. Totuși, nici de data aceasta, deși mi-ar fi mult mai la îndemînă, nu voi da un referat asupra stării problemei, înfățișînd ce au găsit și ce au recomandat alții, chiar dacă aceștia au fost maeștri reputați ai disciplinei noastre, ci mă voi limita, și acum, să extrag regulile metodei în istoria literară, așa cum mi s-au limpezit mie însumi în șirul anilor consacrați unor astfel de probleme. Metoda este un capitol al reflecției practice, așa cum este morala, chiar dacă ea se va aplica unor îndeletniciri teoretice. Metoda este ansamblul principiilor de comportare în științe, adică al atitudinilor practice și active pe care un cercetător le ia față de problemele lui. Într-un astfel de domeniu, prețuiește mai mult decît ce ai putut învăța de la alții, ceea ce ți-a apărut ție în timpul lucrărilor tale. Este interesant de remarcat, în această privință, că părintele metodologiei moderne, Descartes, în *Discours de la méthode*, prezintă ideile sale așa cum

le-a cucerit în timpul unei vieţi pline de evenimente şi prin urmare, ca pe un capitol al autobiografiei lui. Rezultă oare de aci că un cercetător n-are nimic de învăţat de la predecesori şi că, în cursul generaţiilor, reflecţia asupra metodei trebuie mereu reluată de la început? Nu, nicidecum. În metodologia cercetării ştiinţifice rezultatele se pot însuma şi progresul este incontestabil, dar cerem neapărat celui care i se consacră să fi dat o parte a vieţii sale ştiinţei şi să pună, la baza principiilor lui, experienţa personală. Fără acest ecou uman, topit în rezultatele lor, regulile metodologilor ştiinţei mi se par puţin convingătoare. În acest spirit notez, mai jos, cîteva reflecţii personale.

Cercetarea ca formă de viaţă

Cercetarea în istoria literară, ca orice cercetare ştiinţifică, este o formă de viaţă. Acesta este primul principiu pe care trebuie să-l notez, cel mai însemnat din cîte se pot formula. Zadarnic ne-am înarma cu metodele cele mai bune şi ne-am înconjura cu toate instrumentele ştiinţei, bibliografii bogate, lucrări de referinţă, întreaga literatură a problemei luată în considerare. Toate acestea îţi vor fi de puţin ajutor, dacă nu faci din ştiinţă ocupaţia ta de căpetenie, scopul vieţii tale. Nu poţi fi istoric literar dacă dai o parte întinsă a timpului tău altor îndeletniciri decît acelora ale specialităţii. Continuitatea preocupărilor, o anumită direcţie dată atenţiei, miile de lucruri învăţate într-o epocă mai mult sau mai puţin lungă, cunoştinţa tuturor izvoarelor, chiar a celor mai modeste, îndemînarea tehnică în strîngerea, sistematizarea şi conservarea referinţelor, toate acestea garantează succesul în lucrările istoriei literare, ca în lucrările oricăror altor ştiinţe. Evident, există învăţaţi cu o sferă variată de preocupări şi care au putut deveni specialişti temeinici în mai multe domenii. Voi cita cazul unui H. Taine, ale cărui rezultate sînt în multe privinţe depăşite, dar care, în epoca lui, a adus contribuţii importante în istorie, istorie şi critică literară, istoria artelor, psihologie şi estetică. Asemănător, întrucîtva, a fost cazul lui Al. Odobescu, scriitor, arheolog, folclorist, filolog. Întinse şi foarte variate preocupări au avut şi B. P. Hasdeu sau N. Iorga. Astfel de cazuri sînt însă destul de rare, încît le putem considera ca pe nişte excepţii. Ele au apărut mai ales în faze anterioare ale ştiinţelor, cînd exista nevoia organizării mai multor domenii dintr-o dată. Aceste cazuri reapar apoi în acele momente, cînd specializarea prea minuţioasă, pierderea punctului de vedere al totalităţi, nevoia de a apropia domeniile între ele şi a pregăti sintezele necesare impun nevoia unor astfel de învăţaţi. Ivirea acestora răspunde apoi unei trebuinţe viu simţite în acele ţări, cum sînt ţările socialiste, unde se clădeşte o cultură nouă, încît apariţia savanţilor cu larg orizont, capabili de sinteză, răspunde unei chemări a vremii. Cînd însă

nu ţi-e dat să faci parte din rîndul acestora, atunci consacrarea statornică sarcinilor cercetării de istorie literară este cea dintîi dintre condiţiile succesului ei. Nu poate fi istoric literar decît cel care trăieşte ca istoric literar, dînd partea cea mai întinsă a timpului activităţii şi gîndurilor sale, problemelor lui. Discontinuitatea, munca întreruptă sau întîmplătoare, improvizaţia sînt primejdiile cele mai mari ale cercetării, ale oricărei cercetări.

Profesor şi cercetător

Poate un profesor (din învăţămîntul superior sau mediu) să fie şi cercetător ? O astfel de întrebare se iveşte neapărat la începutul unei expuneri ca cea de faţă. Profesorul transmite cunoştinţe ; cercetătorul le îmbogăţeşte. Nu cumva atunci între cele două îndeletniciri există o deosebire, prin care exercitarea uneia face imposibilă pe cea de-a doua ? Am cunoscut profesori corecţi care, în timpul unei cariere întregi, n-au putut aduce nimic nou în disciplina predată de ei. Singura preocupare a acestora era să asimileze temeinic cunoştinţele unui domeniu, la un nivel oarecare al specializării, să le clarifice şi să le sistematizeze mai întîi pentru ei înşişi, în scopul de a le înfăţişa apoi elevilor sau studenţilor lor. Mărturisesc că un astfel de tip profesional îmi inspiră stimă, deşi limitarea lui este evidentă, cum voi arăta ceva mai departe. Am întîlnit şi profesori consacraţi cercetării, capabili să sporească adevărurile ştiinţei lor şi, uneori, o îmbogăţesc de fapt, dar care la catedră sînt distraţi, puţin punctuali şi neconştiincioşi. Printre aceşti din urmă profesori se remarcă tipul profesional al aceluia care scoate din consacrarea sa unei sarcini, judecată ca mai înaltă, scuza felului inexact de a-şi îndeplini îndatoririle. Din categoria acestor titulari de istorie literară fac parte aceia care invocă necontenit alibiul lucrărilor proprii şi dispar pentru intervale mai mult sau mai puţin lungi de la catedre, apoi toţi profesorii care nu expun, în cursul lor, întreaga legătură de fapte şi de idei ale specialităţii, ci numai părţi ale ei, pe cele ale cercetării întreprinse la un moment dat. Pe aceştia din urmă îi pot admira, mai cu seamă cînd rezultatele lor ştiinţifice sînt cu totul remarcabile, dar stima pe care le-o pot da ca profesori este mult mai mică.

Există însă posibilitatea de a fi în acelaşi timp cercetător şi profesor ? Cred că această posibilitate există. Ba chiar socotesc că existenţa cercetătorului în profesor este o condiţie a bunei întocmiri profesionale a acestuia din urmă. Studiind domeniul specialităţii sale, pentru a-l transmite acelora care-şi aşteaptă de la el iniţierea în acelaşi domeniu, nu se poate ca profesorul să nu observe punctele în care rezultatele investigaţiei anterioare au rămas incomplete sau contradictorii. Chiar sarcina bunei asimilări şi clarificări a unei sfere de cunoştinţe îl obligă pe profesor a le întregi şi a le pune de acord. Transmisiunea unei ştiinţe îndeamnă deci la cercetarea ei. Pro-

fesorul se întregește, în chip firesc, prin cercetător. Între cele două tipuri profesionale nu există opoziție. Și, de fapt, toți istoricii literari de oarecare însemnătate au fost și profesori, și lucrările lor științifice s-au desfășurat în legătură cu activitatea lor la catedră. Este motivul pentru care pot adresa aceste considerații asupra metodei în istoria literară unei adunări de profesori.

Alegerea temei de cercetat

Prima grijă a istoricului literar trebuie să fie alegerea și precizarea temei de cercetat. Multe lucrări ale științei nu ajung la rezultatele dorite și așteptate din pricina felului vag, imprecis, în care este formulată tema lor. În alte cazuri, tema este destul de precis formulată, dar cel ce și-a asumat-o nu izbutește să rămînă între limitele ei, dă expresiei din titlu un înțeles prea larg și, din această pricină, se pierde în considerații lăturalnice, pe care nu ajunge să le unifice, să le facă a converge către un rezultat precis. Numim un astfel de neajuns: **prolixitate.** În cursul unei activități didactice destul de lungi, am avut adeseori de examinat lucrări de doctorat, de aspirantură sau altele, uneori foarte întinse, care sufereau de defectul prolixității. Porneam, după indicația temei, formulată în titlu, dar eram mereu atras pe cărări ocolite, din pricină că tema nu se precizase mai întîi în mintea autorului. O dată am citit o lucrare intitulată: *Elementul popular în poezia lui Eminescu.* Un astfel de titlu făgăduia ceva. Îmi închipuiam că autorul îmi va arăta temele folclorice ale poeziei eminesciene, concepțiile de viață ale poporului, procedeele de stil sau formele de versificație culese din același izvor, lexicul și variantele morfologice populare și regionale, locuțiunile, expresiile sau proverbele împrumutate de Eminescu din vorbirea poporului. Cercetarea cuprindea cîte ceva din toate acestea, expuse de altfel într-o anumită neorînduială, dînd formulei—**elementul popular**—un înțeles cu mult prea larg, paragrafele sau capitole întregi îmi vorbeau despre reflectarea vieții istorice a poporului român în poezia eminesciană, despre simțămîntul patriotic al poetului, despre atitudinile lui populare, încît, încălcînd toate hotarele și amestecînd mai multe domenii, întregul devenea prolix și confuz. Dau acest exemplu pentru a arăta ce primejdie poate pîndi o lucrare de istorie literară și cum precizarea foarte strictă a temei este prima ei îndatorire.

Precizarea unei teme presupune două acțiuni simultane: una de **excludere,** alta de **concentrare.** Multe sînt ademenirile la care este supus un autor care ia condeiul în mînă. Asociațiile de idei se pot prezenta cu îmbelșugare în fiecare moment. Prima datorie a cercetătorului este să reziste la ademenirile acestor asociații de idei. Măiestria în cercetare se arată, în primul rînd, în puterea de a sacrifica o parte din gîndurile care se prezintă, de a exclude pe unele și de a reține pe altele, de a alege și de a limita. După ce te-ai

înarmat astfel împotriva solicitărilor neesenţiale şi întîmplătoare, după ce ai ocolit pericolul prolixităţii şi confuziei, mai trebuie să ştii să te concentrezi asupra obiectului care a dobîndit, pentru tine, un relief precis şi limite clare. Găseşte, pentru a indica un astfel de obiect, o expresie potrivită. Anunţ-o în titlu. Ţine-te de acesta. Nu încerca să dai altceva decît făgăduieşti. Nici mai mult, nici mai puţin. Nu fi nici prolix, nici sărăcăcios.

Iniţierea în bibliotecă

Nu totdeauna şi, mai ales nu totdeauna la începuturile activităţii lui, un istoric literar lucrează în vederea unei cercetări anume, adică urmărind un subiect cert şi propunîndu-şi să compună o lucrare destinată publicării. Este nevoie de o fază de iniţiere într-o bibliotecă. Astfel de faze se pot intercala apoi între răstimpurile acordate unor cercetări cu obiect precis, pentru a întregi acea iniţiere bibliotecară, nu uşor de obţinut într-o scurtă vreme şi dintr-o singură dată.

Ce înseamnă a te iniţia într-o bibliotecă, într-o mare bibliotecă, cum trebuie să fie aceea pe care un istoric literar se cuvine a o alege ca locul principal al îndeletnicirilor lui, acolo unde îşi va petrece timpul ani de zile, zeci de ani de zile ? Mai întîi a-i cunoaşte foarte bine fişierul, ca şi toate acele instrumente de evidenţă pe care o mare bibliotecă le publică. Trebuie să ajungi a cunoaşte tot ce cuprinde o bibliotecă în sfera intereselor tale ştiinţifice, ca periodice, cărţi şi manuscrise, şi tot ce continuă a intra în depozitele ei, în acelaşi sens. O astfel de sarcină pare cu neputinţă de executat, cînd este vorba de o bibliotecă cu sute de mii sau milioane de titluri, încît ea alcătuieşte mai mult termenul ideal către care trebuie să se silească istoricul literar şi de care, prin hărnicia lui, se apropie într-un grad mai mic sau mai mare. Faţă de imensitatea sarcinii, se impune şi revenirea la activitatea de iniţiere în bibliotecă, în toate răstimpurile lăsate libere de încheierea unei cercetări anumite.

Un istoric literar, cu o bună pregătire, trebuie să fi avut în mînă şi să fi parcurs toate operele autorilor de oarecare însemnătate din istoria unei literaturi. Trebuie să cunoască toate ediţiile lor şi particularităţile acestora. Trebuie să fi răsfoit toate periodicele literare şi celelalte publicaţii care au consacrat literaturii o parte din sumarele lor. Cunoaşterea amănunţită a periodicelor este mai ales esenţială pentru o literatură cum este literatura română, unde prea puţini autori s-au bucurat pînă acum de prezentarea lor într-o ediţie critică. Se impune, la fel, cunoaşterea manuscriselor sau a acelor colecţii care le-au publicat. Cînd este vorba de manuscrise aparţinînd unor secole care au folosit un sistem deosebit de scriere sau prezintă forme de

limbă diferite de cele de azi, istoricul literar, doritor să se specializeze pentru perioadele mai vechi ale evoluţiei literare, trebuie să dobîndească cunoştinţele unui paleograf şi ale unui istoric al limbii.

În timpul dăruit iniţierii într-o bibliotecă, se înţelege că istoricul literar nu trebuie să rămînă pasiv. El trebuie să noteze mereu şi cu hărnicie, constituindu-şi bibliografii analitice pentru uzul propriu. Şi fiindcă rareori o bibliotecă este atît de completă, încît cercetătorul să se poată dispensa de cunoaşterea altor colecţii importante de periodice, cărţi şi manuscrise, este recomandabilă şi deplasarea la acestea din urmă, pentru a ajunge să cunoască toate izvoarele sau, cel puţin, locul unde ele se găsesc. Evident, bibliografiile existente, generale şi speciale, publicate ca volume separate sau incluse în tratate sau monografii, apoi tablele de materii ale marilor periodice, cataloagele de documente şi corespondenţă, toate acestea ajută pe istoricul literar să se informeze şi îi deschid drumurile către surse.

Ar fi, desigur, binevenit un catalog colectiv de istorie literară, analog acelora care s-au făcut pentru medicină şi chimie, adică o publicaţie care să indice biblioteca publică unde se găsesc diferitele ediţii de opere, periodicele (cu însemnarea exactă a anilor sau numerelor existente), manuscrisele. Nevoile cercetării reclamă, de asemenea, o bibliografie generală a literaturii române. O astfel de lucrare se pregăteşte, în prezent, la Biblioteca Academiei R.P.R., şi ea va cuprinde, conform planului de lucru elaborat din vreme, pe lîngă datele biografice sumare ale fiecărui autor, indicarea revistelor cu menţiunea anilor în care apare colaborarea fiecăruia, lista completă a volumelor antume şi postume cu toate ediţiile lor, a traducerilor în limbi străine, a referinţelor biografice, critice şi istorice, apărute în ţară sau în străinătate, a documentelor iconografice. Cînd această lucrare va vedea lumina tiparului, cercetările de istorie literară vor fi înzestrate cu un instrument de lucru de o deosebită însemnătate.

În ce ordine trebuie să se succeadă lucrările de iniţiere în bibliotecă? Cel care se pregăteşte pentru activitatea istoriei literare trebuie să înceapă cu primele epoci ale acesteia şi să înainteze treptat către epocile mai noi? Nu cred că este necesară această ordine rigidă în munca de iniţiere. De obicei, cei care se pregătesc pentru disciplina noastră (sau chiar cei care au şi ajuns la unele rezultate ale cercetării), procedează într-un mod mai puţin riguros, amintind procedările naturii. Cine a răsfoit vreodată un tratat de embriologie a întîlnit, desigur, printre figurile care-l ilustrează, pe cele ale oaselor în formaţia lor treptată. În cartilajul menit a deveni un os se formează diferite puncte de calcificare, oarecum îndepărtate între ele, dar care, la un moment dat, se unesc. Din mai multe puncte ale calcificării se formează, pînă la urmă, osul întreg. Tot astfel, lucrînd într-o bibliotecă şi strîngînd informaţia pentru o problemă sau alta, din epoci diferite, şi lăsînd ca legăturile să se stabilească oarecum de la sine, ajungi la un moment, pe care nu trebuie să ţi-l închipui prea apropiat, să stăpîneşti întregul evoluţiei literare şi să desăvîrşeşti iniţierea în bibliotecă.

Filologie şi istorie literară

După o anumită sistematizare a ştiinţelor, istoria literară este o ramură a filologiei, aceasta din urmă fiind ştiinţa textelor scrise, mai ales a textelor literaturii frumoase. Zic: **mai ales**, fiindcă, în realitate, filologia îşi poate propune şi cunoaşterea altor texte, politice sau filozofice. În acest din urmă caz, prin studiul atent al textelor publicate sau manuscrise, s-a format o filologie marxistă, cu rezultate de seamă în secolul al XX-lea. După părerea reprezentată aici, istoria literară nu se poate reduce la filologie, fiindcă, pornind de la textele literare, ea tinde să le lege de întreguri mai largi, să le explice ca pe nişte documente ale istoriei unui popor şi ale culturii lui, să le aprecieze ca pe nişte lucrări de artă. Istoria literară se leagă astfel cu toate ştiinţele spiritului şi, ca atare, menţinerea ei în simplul plan filologic o condamnă la o îngustime a perspectivei, depăşită de multă vreme de dezvoltarea modernă a ştiinţei.

Dar dacă istoria literară nu este numai o ramură a filologiei, aceasta rămîne temelia ei indispensabilă. Prima lucrare a istoricului literar este aceea a cunoaşterii foarte atente şi complete a textelor, pe care urmează apoi să le explice istoric şi să le aprecieze estetic. Am asistat, pe vremuri, la o polemică literară care m-a făcut să reflectez la primejdiile legate de parcurgerea distrată, fără disciplină filologică, a textelor. Un critic literar, cu un rol destul de însemnat în epoca lui şi nelipsit de merite, analizînd poezia *Somnoroase păsărele* de Eminescu, susţinuse ideea că urarea cuprinsă în fiecare strofă: *Noapte bună, Dormi în pace* etc. se adresează fiinţei sau fiinţelor evocate în aceeaşi strofă. Deci, în strofa:

> „Doar izvoarele suspină,
> Pe cînd codrul negru tace;
> Dorm şi florile-n grădină —
> Dormi în pace!"

criticul credea că urarea de la sfîrşitul strofei se adresează florilor. Un replicant a observat atunci că dacă urarea s-ar fi adresat florilor, poetul n-ar fi zis **dormi în pace**, ci **dormiţi în pace**. Criticul a răspuns că observaţia poate fi justă din punct de vedere gramatical, dar că esteticeşte este adevărat altfel, fiindcă este mai frumos. Răspunsul nu era serios. Necitind atent, filologiceşte, criticul nu înţelesese de loc poezia lui Eminescu, care este un cîntec îmbietor la somn, un **cîntec de leagăn**, adresat unui copil sau unei iubite, reprezentate ca un copil. Mai cunosc cîteva cazuri de acelaşi fel, care depăşesc nivelul bunului-simţ, suficient în cazul de faţă, şi pe care poate le voi povesti odată, dacă voi găsi timpul să scriu amintiri.

Deci cunoaşterea foarte exactă a textelor, întreprinsă cu **acribie** (un cuvînt grecesc întrebuinţat de filologi pentru a desemna exactitatea minuţioasă în lucrări) este prima condiţie a cercetărilor de istorie literară. Această atitudine nu se poate mulţumi cu lectura care reţine dintr-un text, de pildă dintr-o naraţiune, numai înlănţuirea faptelor narate, subiectul ei. Istoricul literar, dublat de un filolog, trebuie să observe toate faptele de limbă, de pildă variantele fonetice sau morfologice populare sau regionale, fiindcă stabilirea acestora îl va ajuta să priceapă legătura autorului cu un anumit mediu social, prin care explicaţia textului va deveni mai lesnicioasă. Tot atît de revelatoare este observarea sferei lexicale a unui text. Deşi un autor are, la dispoziţia lui, toate cuvintele limbii şi le poate întrebuinţa pe toate sau un mare număr din ele, există autori cu o sferă verbală mai mult sau mai puţin întinsă. S-a observat astfel că sfera lexicală a clasicilor este mai puţin bogată decît a romanticilor. Pe de altă parte, autorii folosesc cu precădere cuvintele dintr-un anumit sector al sferei lexicale generale. Limba autorilor, în textele lor, are un caracter structural, adică prezintă între ele anumite afinităţi şi întregesc o unitate. Este caracteristică, de pildă, pentru Mihail Sadoveanu, mulţimea cuvintelor care desemnează aspectele naturii, fauna, flora, reliefurile solului şi alte aspecte peisagistice, fenomenele meteorologice etc. Printre cuvintele unui text, unele cuvinte apar mai des, fiindcă se leagă de tema lui sau de felurile obişnuite ale reacţiunii emotive sau intelectuale a autorilor studiaţi. Sînt aşa-numitele **cuvinte-temă** sau **cuvinte-cheie,** nişte expresii cu care lucrează cercetările lingvistice şi stilistice mai noi. Pentru înţelegerea filologică a unui text, mari servicii mai poate aduce notarea locuţiunilor, a expresiilor, a proverbelor lui, a tuturor unităţilor frazeologice, prin care devine evidentă lumea de unde vine un scriitor, mediul lui social. Pentru caracterizarea unui text, o deosebită însemnătate are şi studiul construcţiilor unui text, relativa frecvenţă a frazelor nominale sau verbale, juxtapunerea frazelor, ca în exprimarea orală, sau construcţiile cu multe determinări subordinative, ca în stilul scriptic sau în vorbirea autorilor. Nu voi enumera aici toate problemele pe care le poate urmări un istoric literar într-un text examinat din punctul de vedere al particularităţilor lui lingvistice şi stilistice, adică drept un document al unei anumite situaţii sociale, ca şi al modului scriitorilor de a se exprima, prin care devin evidente natura fanteziei lor, viziunea lor despre lume şi caracterele reacţiei lor intelectuale şi afective faţă de realitate.

O astfel de cercetare, adică citirea în adîncime a unui text, citirea lui cu metode filologice, nu este posibilă decît dacă istoricul literar s-a bucurat de o bună pregătire lingvistică. În această privinţă se poate stabili un principiu care poate fi recomandat celor doritori să se consacre istoriei literare. Ca profesor al Facultăţii de filologie din Bucureşti, am observat printre studenţi două categorii, dintre care una se simte mai atrasă de problemele limbii, pe cînd cealaltă manifestă mai mult interes pentru literatură. Fiecare din aceste categorii priveşte cu un fals sentiment de supe-

rioritate față de cealaltă. Practica cercetării mi-a arătat însă că studiul limbii nu poate atinge toate rezultatele lui virtuale decît în acela al textelor literare, iar studiul acestora din urmă este imposibil fără pregătire lingvistică. Un istoric literar neatent la faptele de expresie alunecă ușor către generalizarea superficială și spre frazeologia impresionistă. Nu se poate deci recomanda îndeajuns istoricilor literari o bună inițiere lingvistică prealabilă.

Analiză și sinteză

Un învățat străin a spus odată că, după treizeci de ani de analiză, își poate permite o singură oră de sinteză. Acest învățat era un istoric și din butada lui se poate extrage îndrumarea că orice lucrare de sinteză, adică de expunere a unui întreg domeniu, trebuie pregătită printr-o minuțioasă cercetare a detaliilor, adică printr-o lungă și laborioasă activitate de analiză, de strîngere a întregii informații necesare, de cunoaștere a tuturor izvoarelor, de grupare a tuturor faptelor. Învățatul despre care vorbesc era un cercetător din epoca pozitivismului, și directiva acestui curent a fost de mare folos pentru crearea metodelor menite să dea științei întreaga ei temelie necesară de fapte. Oricîte rezerve am avea față de pozitivism, ca agnosticism gnoseologic, nu putem să nu-i recunoaștem utilitatea în acțiunea lui de a asigura bazele concrete ale științei. Înainte de pozitivism, istoria proceda cu prea mare ușurință la sinteze, și expunerile filozofic-sintetice ale istoriei, apărute în romantism, s-au învechit cu ușurință, din pricina infirmării pe care le-a adus-o analiza minuțioasă a documentelor și cunoașterea mai exactă a faptelor.

Dar, deși un sfat ca acela împărtășit de savantul amintit își păstrează întreaga valoare, știu foarte bine că tocmai tinerii cercetători au adeseori tendința de a trece cu grabă la lucrările de sinteză, fără să aștepte temeinica lor preparație analitică. În această privință, vreau să amintesc o împrejurare pe care Karl Groos, fostul meu profesor din Germania, a povestit-o în autobiografia lui intelectuală (*Philosophie der Gegenwart in Selbstdarstellungen II*, Bd. 1921). K. Groos povestește că una din primele lui lucrări purta pe copertă titlul *Einleitung in die Aesthetik von Karl Groos* și că cuvintele acestui titlu erau astfel grupate încît se putea înțelege că estetica despre care era vorba nu era estetica în general, ci tocmai estetica lui Karl Groos. Împrejurarea este caracteristică, fiindcă mulți dintre tinerii cercetători, și nu cei mai lipsiți de talent, au înclinarea să pornească îndată la sistematizarea întregului lor domeniu. Îmi amintesc că eu însumi, atunci cînd meditam la primele lucrări, a trebuit să combat această înclinație și că am simțit ca un semn al progresului intelectual momentul cînd am izbutit să mă limitez, alegîndu-mi teme de cercetare mai puțin pretențioase, mai restrînse, teme analitice.

Un istoric literar pornește deci pe un drum bun atunci cînd începe prin lucrări de critică de texte, comparînd edițiile între ele, pe acestea cu manuscrisele, cînd le comentează din punct de vedere filologic și istoric, adică atunci cînd prepară o ediție critică. O astfel de lucrare formează disciplina filologică a istoricului literar, aceea care-l va ajuta în toate lucrările lui viitoare. Desigur, ediția critică a întregii opere a unui autor este o lucrare vastă, și există cercetători care și-au consacrat întreaga lor existență unei astfel de opere. Mă gîndesc mai ales la acele ediții care conțin în aparatul lor critic note atît de bogate referitoare la implicațiile istorice și istoric-literare ale textelor, la geneza lor urmărită în succesiunea variantelor manuscrise și în raport cu împrejurarea istorică și biografică din care au răsărit, la răsunetul lor în epocă și mai tîrziu, la mobilizarea întregului material de referințe în legătură cu ele, probleme atît de numeroase și care cer o informație atît de întinsă, încît un cercetător la începuturile lui nu poate singur să le soluționeze. De aceea, nu este de recomandat unui tînăr istoric literar să se angajeze într-o lucrare atît de grea, ci numai pentru o parte a ei, propunîndu-și, de pildă, editarea critică a unui text relativ restrîns.

Alte lucrări analitice recomandabile pentru începuturile unei activități de istoric literar sînt bibliografiile analitice, publicarea de documente literare, cum ar fi colecțiile de scrisori, memoriile sau jurnalele intime, date biografice noi, culese din manuscrisele autorilor, din izvoare literare contemporane cu autorii sau din fonduri arhivistice. Înainte de a privi larg peste un domeniu și de a cuprinde cu vederea întreaga linie a orizontului, îi este necesară cercetătorului investigarea amănuntului. Se formează astfel acele deprinderi de muncă exactă și minuțioasă, acele virtuți ale caracterului în cercetare, care îi vor fi de folos istoricului literar în timpul întregii lui cariere. Dar deși această fază a lucrărilor este absolut necesară, există istorici ai literaturii care n-o depășesc niciodată. Cunoscătorii mediilor științifice au întîlnit, desigur, pe acei răbdători glosatori, care nu părăsesc niciodată locul lor din bibliotecă și, în timpul unei vieți întregi, nu izbutesc să dea mai mult decît rezultatele lungii și migăloasei investigații a cărților vechi, a periodicelor, a manuscriselor. Am o deosebită simpatie pentru acest tip omenesc, pentru modestia, onestitatea și statornicia lui, dar n-aș îndrăzni să-l dau ca exemplu. Materialul de fapte cere prelucrarea lui, introducerea lui într-un edificiu, sinteza. Aștept deci pe istoricul literar să ajungă la lucrările de sinteză. Dar care sînt aceste lucrări?

Una din ele este biografia. Biografia este și un gen literar. L-au ilustrat mari maeștri, începînd cu Sainte-Beuve. Studiul biografiilor, în operele acestora, ne arată însă că o astfel de lucrare nu este făcută numai din gruparea tuturor datelor relative la viața unui autor, dar și din așezarea lui în epoca activității lui, în stabilirea legăturilor acesteia cu evenimentele sociale ale vremii, cu mișcările de idei, cu întreaga cultură a timpului cînd scriitorul a apărut, s-a format și a produs operele lui. Am mare neîncredere în biografiile prezentate ca *„vieți romanțate"*, lucrări în care se șterge limita precisă dintre documentul autentic și fantezia biografului.

Prefer, fără ezitare, biografia științifică, dar recunosc că talentul, adică facultatea de a cunoaște și exprima individualitatea unui caracter și atmosfera vremii lui, are un rol de seamă și în biografia condusă de cel mai riguros scrupul științific. Lucrările biografice au o mare însemnătate, fiindcă prin ele se stabilește legătura între autor și operă cu epoca lor și se fac, astfel, pașii hotărîtori către înțelegerea acestora.

Secolul trecut a creat dipticul *„Viața și opera"* cutărui sau cutărui scriitor. Este o schemă științifică oarecum îngustă, deoarece pornește de la postulatul că geneza unei opere stă în împrejurările particulare ale vieții unui autor. Dar aceasta din urmă trebuie pusă în legătură cu întreaga ei epocă, așa încît dacă păstrăm, în titlul unei lucrări de istorie literară, dipticul amintit, trebuie s-o facem cu lărgimea de vederi necesară. O cercetare asupra vieții, dar mai cu seamă asupra întregii opere a unui scriitor, este una din cele mai dificile lucrări de sinteză. Experiența lecturii ne aduce în față opere diferite ale unui autor; punerea lor în legătură, pentru a constitui o unitate mai largă și pentru a o caracteriza, presupune o îndemînare și o măiestrie specială a puterii de sinteză. Un istoric literar nu poate ajunge la o astfel de lucrare decît în faze relativ înaintate ale activității lui.

Dar lucrarea de sinteză atinge și unități mai cuprinzătoare, atunci cînd stabilește afinitatea dintre operele unei epoci întregi, ale unui curent sau ale unei școli literare. Astfel de afinități pot să existe între temele, ideile, limba sau procedeele de stil sau de compoziție comune mai multor opere. Legarea acestor largi unități de împrejurările lor de timp pune istoricului problema periodizării unei literaturi naționale. Este una din problemele cele mai grele, fiindcă relativa unitate a unei epoci este uneori depășită de unitatea unui curent sau a unei școli literare, care poate trece de limitele epocii. Așa, pentru a lua un exemplu din literatura noastră, aproape toți istoricii literari sînt de acord că de la începutul secolului al XIX-lea pînă în epoca Unirii Principatelor se întinde o epocă unitară, legată de luptele burgheziei naționale pentru libertate, pentru independență și pentru formarea statului național. După Unire, pînă la sfîrșitul secolului, se desfășoară noua epocă a marilor clasici, în care literatura reflectă alte împrejurări sociale și folosește alte mijloace de artă. Totuși, în această nouă epocă, un poet ca Al. Macedonski și școala sa se leagă, prin multe particularități tematice și lingvistice, de poeții munteni din epoca Unirii și de după începutul secolului al XX-lea. Periodizarea literară trebuie să țină seama de această complexitate a legăturilor dintre opere, elaborînd conceptul unor epoci deschise, în care curentele și școlile să poată fi plasate fără a se simți stingherite de limitele epocale. Literaturile care au fost mult studiate au ajuns a fi sistematizate destul de bine, încît epocile lor au dobîndit, în istoriile literare, fizionomii oarecum precise. Astfel s-au petrecut lucrurile, de pildă, cu literatura franceză, unde secolele al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea au ajuns a fi prezentate ca niște unități relativ omogene. Totuși, o dată cu progresele cercetării, epocile

literaturii franceze au apărut drept cadre prea strîmte sau ca produsele unor generalizări nu destul de întemeiate, aşa încît, pentru secolul al XVII-lea, a trebuit să se admită existenţa a două curente succesive: pre-clasicismul sau barocul şi clasicismul propriu-zis; iar, pentru secolul al XVIII-lea s-a stabilit existenţa a două curente simultane: acela al luminilor şi acela al preromantismului sau al sensibilităţii. Rezultatele operaţiilor de periodizare şi al acelora de stabilire a unor curente sînt, aşadar, provizorii, fiindcă înmulţirea observaţiilor poate duce la sfărîmarea cadrelor fixate la un moment dat.

Folosind toate felurile de lucrări amintite aici, analitice şi sintetice, se ajunge la istoria unei întregi literaturi naţionale. Secolul al XIX-lea a dat numeroase lucrări de acest fel datorite unor cercetători individuali. Dar secolul al XX-lea, o dată cu progresul specializării, a adus şi opere colective consacrate evoluţiei unei întregi literaturi. O astfel de lucrare colectivă, un tratat în mai multe volume de *Istoria literaturii române*, se elaborează astăzi la Academia R.P.R. şi este aşteptat cu un legitim interes de publicul cel mai larg al ţării.

Istorie literară şi critică literară

Istoria literară se ocupă de autorii şi operele trecutului mai mult sau mai puţin îndepărtat. Desigur, actualitatea face parte şi ea din istorie, totuşi faţă de actualitate avem altă atitudine decît faţă de trecut. Trăim în actualitate şi luăm o parte activă la întocmirea ei. Chiar omul cel mai modest prin faptele şi gîndurile lui, prin toate amănuntele existenţei, prin cuvintele sau unităţile frazeologice pronunţate împreună cu alţii, contribuie la crearea construcţiei colective a unei civilizaţii, a curentelor de opinie care o străbat, la moravurile şi limba ei. Trecutul este ceea ce nu mai poate fi schimbat. Dar pînă la cîţi paşi în urma noastră se întinde trecutul? Este o întrebare pe care oamenii ajunşi la un punct relativ înaintat al vieţii şi-o pun uneori, atunci cînd, rămînînd activi şi luptători, sînt nevoiţi să facă deosebirea între ceea ce se supune şi ceea ce scapă acţiunii lor. Această parte a existenţei unui om este trecutul lui.

Aplicînd aceste distincţii în cercetarea literară, facem deosebirea între istoria şi critica literară. Este o distincţie provizorie, pe care va trebui s-o amendăm îndată. La prima vedere, istoria literară se ocupă numai de operele trecutului, pe cînd critica literară studiază operele literare ale actualităţii, cu scopul de a le caracteriza, a le lega de împrejurările lor, a le preţui şi a le impune aprecierii generale, după meritul lor relativ. Repartizarea după valoare pare o lucrare încheiată pentru operele studiate de istoria literară. Această repartizare aşteaptă să fie făcută pentru operele actualităţii. Este misiunea criticii literare s-o facă şi, cu acest înţeles, s-a spus că lucrările ei sînt creatoare de valori, fiindcă le recunoaşte şi luptă

să le impună. Toţi criticii literari mai de seamă au slujit o reputaţie şi au promovat un curent. Dacă în statele de serviciu ale unui critic nu există cel puţin o bătălie literară, putem spune că menirea lui a eşuat. Există însă destui istorici literari care nu s-au ocupat decît de valorile consacrate, dar au arătat incomprehensiune pentru creaţia în desfăşurare şi n-au izbutit niciodată să adauge meritelor lor şi pe cele ale unui critic literar.

Dar deşi deosebirea dintre istoria şi critica literară pare destul de categorică şi de clară, sîntem de părere că între ele există relaţii care merită a fi puse în lumină. Căci cum va putea un critic să înţeleagă o operă a actualităţii, dacă nu o leagă de antecedentele ei istorice? Oricît de puternică ar fi originalitatea unei creaţii literare, ea nu s-a format din nimic, fără nici un raport cu ceea ce trecutul a transmis vremii de azi. În literatură, ca în toate celelalte domenii ale culturii, nu există începuturi absolute, generaţii spontanee. Chiar salturile calitative, faptele revoluţionare, au trebuit să lase în urma lor o acumulare cantitativă. Activitatea culturii este neîntreruptă şi oricare dintre operele ei se alcătuieşte din achiziţiile trecutului îmbogăţite cu ceea ce le-a adăugat geniul, răspunzînd unei chemări a zilei. Cînd a apărut Eminescu, contemporanii au trăit impresia unei revelaţii, a unei mari noutăţi. Dar critica literară a arătat ce datora Eminescu poeziei populare, cronicilor românilor, clasicismului greco-latin, filozofiei şi poeziei romantice germane, filozofiei indiene. Înţelegerea şi caracterizarea unui mare poet se fac prin ataşarea lui de mai multe serii istorice ale culturii, care se încrucişează în el şi constituie elementele unei creaţii noi. Grandoarea unui poet nu constă în izolarea de munca de cultură a trecutului, ci în puterea de a o absorbi şi de a o transforma, introducînd-o într-o sinteză personală şi a timpului său. Dar dacă este aşa, criticul literar are nevoie de cea mai întinsă şi mai bogată perspectivă asupra istoriei literare, asupra întregii istorii literare a lumii. Nedispunînd de această perspectivă, el este lipsit şi de mijloacele hotărîtoare ale caracterizării literare.

Cerem, de asemenea, istoricului literar atitudinea critică faţă de autorii, operele, curentele, şcolile şi chiar faţă de întreaga literatură naţională de care se ocupă. Istoria literară nu este un depozit de materiale moarte, retrogradate în regnul anorganic, decît pentru cercetătorul fără misiune, izolat de viaţa timpului său. O operă a trecutului nu este o urmă fosilă, o falcă de mamut. Creaţiile datorate autorilor de altădată trăiesc în timp, îşi schimbă neîncetat semnificaţia şi valoarea, astfel încît una dintre cele mai însemnate operaţii ale istoriei literare este ceea ce s-a numit **reconsiderarea** operelor trecutului. Cine studiază nu numai istoria literară, dar şi istoria istoriei literare, are prilejul să culeagă multe exemple de acest fel. Se cunoaşte ignorarea în care a fost menţinută, timp de secole, marea literatură franceză a secolului al XII-lea şi al XIII-lea, adică literatura marilor poeme epice ale Franţei, poezia lirică a trubadurilor şi truverilor, romanul cavaleresc. D. Nisard, care a dat pe la mijlocul secolului trecut o istorie a literaturii franceze, din punctul de vedere al gustului clasicist, expunea în cîteva pagini întreaga poezie epică a Franţei medievale. Acest

Nisard socotea că istoria literară nu trebuie să ia în considerare decît „*numele care au supraviețuit*“ reputațiile constituite. I s-a opus Gaston Paris, un învățat cu mari merite pentru cunoașterea și revalorificarea literaturii medievale. Aceasta și-a redobîndit locul său o dată cu progresele studiilor romanice. Ronsard a fost uitat în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea, dar a fost redescoperit de romantici și de unii din criticii lor, de pildă de Sainte-Beuve. Shakespeare, el însuși, a trecut printr-o zonă de umbră, pînă la noua lui glorie, în secolul al XVIII-lea, cînd trezește cel mai larg și mai entuziast ecou public, nu numai pe continent, unde devine obiectul unei adevărate descoperiri, dar și în propria lui țară, în Anglia, unde fusese doar uitat. Stendhal trecea drept un diletant în timpul său, dar devine, către sfîrșitul secolului al XIX-lea, unul dintre cei mai mari romancieri realiști ai Franței. Reputația lui Baudelaire s-a impus, și ea, cu destulă greutate. Un istoric literar cu mare influență, Gustave Lanson, îl socotea, acum vreo cincizeci de ani, un reprezentant al romantismului de speță inferioară *(le bas romantisme)*, dar a fost recunoscut, de atunci, drept unul dintre cei mai mari poeți ai lumii. Nenumărate sînt cazurile autorilor „*uitați*“ sau „*nesocotiți*”, pe care istoria literară îi readuce în actualitate sau îi așază pe o altă treaptă a valorii decît aceea ocupată de ei pînă la un timp. În toate aceste împrejurări, istoria literară lucrează cu metodele și finalitățile criticii creatoare de valori și, astfel, separarea radicală dintre aceste două discipline nu se poate menține.

Reconsiderarea întregii moșteniri literare a poporului român va fi una dintre principalele teme ale cercetătorilor care și-au luat sarcina elaborării noului tratat de *Istoria literaturii române*. Găsindu-ne în epoca unei noi orînduiri, în orînduirea socialistă, este firească operația de revizuire a tuturor valorilor trecutului, din noile puncte de vedere. Autori uitați sau nesocotiți vor trebui să-și ocupe locul și treapta lor. Unele reputații ale trecutului, care nu mai corespund nevoilor și criteriilor de azi, vor trebui să fie astfel plasate și atribuite unui alt loc din ierarhia valorilor.

Istoria internă și externă a literaturii

După ce toate izvoarele au fost desfundate și după ce, cu cel mai mare scrupul filologic, au fost citite toate operele; după ce s-au cules toate datele biografice ale autorilor și s-au întreprins toate lucrările analitice și sintetice, scoțîndu-se din documente toate amănuntele și distingîndu-se marile perioade, epocile, școlile și curentele; după ce operele și reputațiile trecutului au fost reconsiderate din punctul de vedere al gustului și tendințelor actuale, readucînd în circulația valorilor tot ce a produs fantezia creatoare a trecutului; după ce, așadar, toate aspectele unei literaturi naționale au fost prelucrate pe atîtea căi și în vederea atîtor rezultate, mai

rămîne de dat explicația lor. Explicația faptelor literare alcătuiește punctul cel mai înaintat al metodelor cu care le elaborăm și acela în care ni se limpezește întreaga lor semnificație.

A explica un fenomen înseamnă a-l lega de cauzele lui și a-l înțelege prin acestea. Dar tocmai în jurul explicației literare se pronunță contrastul cel mai izbitor în cîmpul cercetărilor de azi. Acum cîtva timp, făcînd, în fața unui public de specialiști străini, o expunere de principii oarecum asemănătoare cu aceasta și exprimînd necesitatea explicației literare, unul dintre cei de față mi-a replicat în discuția finală: *„Dar ce faceți cu monștrii?"* A trebuit să răspund că monștrii, adică excepțiile și prin urmare geniile — căci pe aceștia îi avea în vedere obiecția exprimată într-o formă atît de surprinzătoare — sînt și ei explicabili, pot fi introduși într-o legătură cauzală, ca orice lucru pe această lume. Explicația unui fenomen, cum este individualitatea unui artist și a operei lui, poate fi grea și delicată, nu trebuie făcută în spiritul unei simplificări vulgare, dar nu putem admite că este imposibilă dacă nu aderăm la teza iraționalității lumii și, prin urmare, la limitările științei prin postulatele credinței. Istoricul literar este un om de știință și investigația lui nu se poate opri niciodată, nici chiar atunci cînd după ce a descoperit, a grupat și a valorificat toate faptele literare, ajunge, în fine, să le explice.

Explicația faptelor literare se poate obține, pînă la un punct, prin alte fapte de același ordin. Stabilirea unor filiații pur literare pentru a explica geneza autorilor, a operelor și a curentelor constituie ceea ce s-a numit *„istoria internă a literaturii"*. A explica un fapt literar prin alt fapt literar, printr-un izvor și printr-o influență particulară sau printr-o tradiție largă și difuză, nu este de loc greșit, dar nu este îndestulător. Să ne închipuim că ne aflăm în fața obligației de a explica *Luceafărul* lui Eminescu. Ce putem spune? Eminescu a citit basmul reprodus de Kunisch și l-a prelucrat, cum mai făcuse și cu alte basme românești, a introdus în prelucrarea sa diferite motive literare, folosite de el și altădată, ca de pildă motivul byronian al *„demonului"*, acela de origine schopenhaueriană al *„geniului"* detașat de lumea practică sau motivul stoic al *„renunțării"*, a dat, în felul acesta, un poem care tratează sentimentul „dorului", exprimat de atîtea ori de literatura populară, pe care Eminescu o cunoștea atît de bine și care a exercitat o influență atît de adîncă asupra tuturor marilor scriitori români, constituind atmosfera propriu-zisă a literaturii noastre. Istoricul literar care ar stabili toate aceste influențe, a prototipului literar popular, a byronismului, a stoicismului, a lui Schopenhauer, a folclorului în general, acest istoric n-ar părăsi, în explicația *Luceafărului*, domeniul faptelor literare și ar scrie, astfel, un capitol din istoria internă a literaturii române și comparate.

Dar, procedînd astfel, istoricul literar n-ar ajunge la sfîrșitul explicației sale, fiindcă, din suma influențelor posibile, ar mai rămîne de explicat motivul pentru care Eminescu a reținut tocmai influențele emanate din literatura populară și din celelalte izvoare amintite. Un pas mai departe se poate executa invocînd împrejurările speciale ale biografiei poetului, de pildă cunoașterea filozofiei lui Schopenhauer în timpul studiilor la Viena

sau temperamentul lui individual, care îi dădea o receptivitate specială pentru această filozofie sau pentru alte expresii de cultură capabile a se compune cu ea. S-ar mai putea invoca şi celelalte condiţii de viaţă ale lui Eminescu, multele decepţii ale existenţei lui, viaţa sa rătăcitoare şi mereu neîmpăcată în orînduirea vremii, prin care poetul ajunge a simţi solitudinea lui, destinul unui geniu în societatea burgheză în mijlocul căreia a trăit. Un poet, întocmai ca oricine, trăieşte într-o societate şi soarta, ca şi opera lui sînt determinate de împrejurările acestei societăţi, de stadiul atins de dezvoltarea ei, de raportul claselor sociale în interiorul ei, adică de toate acele condiţii care dezvoltă pornirile lui individuale şi aleg influenţele de cultură exercitate asupra lui. Istoria internă a literaturii trebuie să se completeze cu istoria ei externă, adică cu studiul atent, întemeiat pe documentele existente, al părţii foarte întinse şi hotărîtoare prin care factorii extraliterari, mai ales cei sociali, au intrat în geneza unei opere. Ne găsim astăzi în stăpînirea unei metode sigure, a cărei eficacitate s-a dovedit de atîtea ori, pentru a stabili istoria externă a unei literaturi, etapa cea mai înaintată şi decisivă a explicaţiei literare: metoda materialismului dialectic şi istoric, teoria marxist-leninistă aplicată în studiul literaturii, pe care toţi cercetătorii şi profesorii noştri de literatură o folosesc în lucrările sau în cursurile lor. A pune un scriitor în legătură cu societatea lui, într-unul din momentele speciale ale acesteia, şi a obţine, pe această cale, explicaţia operei lui, descoperind tendinţa socială exprimată şi propagată de el, ca şi felul special al culturii din care s-a hrănit, fiindcă a găsit-o drept cea mai potrivită cu năzuinţele lui sociale, încheie astăzi pentru noi lucrările cercetării literare. Însemnătatea metodei materialismului dialectic şi istoric, aplicat la faptele literare, cere şi impune însă utilizarea ei într-un spirit cu adevărat ştiinţific, străin de simplificările vulgare şi de simpla afişare a unor formule gata făcute. Istoricul literar marxist-leninist se înconjură de toate documentele, le studiază cu acribie filologică şi le critică, mobilizează toate datele concrete extrase din izvoare, ţine seama de toate faptele care explică geneza unei opere, dar le leagă de starea societăţii şi de momentul ei special, cînd toate aceste fapte au atins gradul hotărîtor al eficacităţii lor şi au putut lucra ca factori determinanţi. Înlăturînd această etapă finală a lucrărilor sale, oprindu-se înaintea ei, explicaţiile istoriei literare ar rămîne incomplete.

Istoria comparată a literaturii

Ne-am ocupat pînă acum de metodele cercetării menite să asigure stabilirea adevărului în legătură cu problemele unei literaturi naţionale. Ideea de a strînge toate datele privitoare la autorii şi operele unei astfel de literaturi a apărut relativ tîrziu. Abia în secolul al XVIII-lea un grup de învăţaţi au început a constitui o istorie a literaturii în Franţa, ale cărei

opere s-au înmulţit necontenit pînă în veacul nostru. Este renumita *Histoire littéraire de la France*, începută în 1733 de benedictinii de la Saint-Maur şi al cărei ultim volum, al treizecişioptulea, a apărut în 1949. Este o operă monumentală, a cărei idee fundamentală a fost reluată în multe locuri, încît istoria unei literaturi naţionale s-a constituit ca o ştiinţă, una din ramurile cele mai studiate ale disciplinelor istorice, ilustrată în toate ţările de cultură de savanţi şi opere de seamă. Dar, începînd chiar din secolul următor, s-a făcut observaţia că explicarea faptelor literare reclamă şi cunoaşterea influenţelor provenite din alte literaturi decît din aceea naţională. Astfel a luat naştere şi a ajuns la forma închegării ei mai complete, abia către sfîrşitul veacului al XIX-lea, istoria comparată a literaturilor, înţeleasă, mai întîi ca studiul izvoarelor externe ale operelor literare, adică ale izvoarelor aparţinînd unei literaturi străine. Atunci, în ultimele două decenii ale secolului din urmă, au apărut şi primele catedre de istoria literaturii comparate, şi primele reviste consacrate acestei ştiinţe, ca şi primul ei congres la Paris, în 1900. Numărul dovezilor că diferitele literaturi naţionale au întreţinut relaţii între ele s-a multiplicat atît de mult, încît astăzi pare bine asigurată metoda de a expune orice literatură în legăturile ei cu toate celelalte. Bunurile de cultură şi, printre ele, cele literare, nu s-au constituit niciodată într-o singură ţară şi prin geniul unui singur popor. În ciuda războaielor şi a atîtor altor cauze care împiedică schimbul bunurilor de cultură dintre naţiuni, aceste bunuri au continuat să se propage de la unele la altele, obţinînd munca solidară de cultură a omenirii întregi. Cînd s-a cucerit acest adevăr, s-a văzut că nu se mai pot face istorii literare separate prin bariere verticale, adică istoria unei literaturi naţionale ca o unitate închisă, fără comunicare cu alte literaturi, dar că este absolut necesar să se procedeze la sistematizarea orizontală a literaturilor, adică la distincţia acelor straturi succesive, legate de diferitele niveluri ale timpului, prin care trec şi se comunică de la popor la popor diferitele curente literare. Literatura evului mediu şi a Renaşterii, clasicismul, literatura luminilor şi preromantismul, romantismul, realismul critic, naturalismul şi simbolismul, ca şi toate celelalte curente care le-au urmat, n-au aparţinut unei singure literaturi, ci au constituit curente literare europene sau chiar mondiale, efectul acelei circulaţii a valorilor literare, interesant în sine a fi cunoscut şi indispensabil a fi evocat, chiar atunci cînd lucrezi numai în domeniul unei singure literaturi.

Printre metodele istoriei literare trebuie deci trecută şi metoda comparatistă. Adoptînd această metodă, trebuie să ne ferim însă de unele dintre neajunsurile şi primejdiile ei. Zelul depus pentru a afla izvoarele externe ale unei opere a produs adeseori acea exagerare care constă în îndemnul de a căuta şi de a crede că ai găsit un astfel de izvor pentru fiecare amănunt al unei opere. Stabilirea unui izvor extern nu se poate face decît atunci cînd punerea în paralelism a două texte, a unuia străin mai vechi şi a unuia naţional mai nou, se însoţeşte cu dovada sigură că autorul celui din urmă din aceste texte a cunoscut textul mai vechi. Stabilirea acestei succesiuni

nu este, de altfel, singura operație executată de comparatist, deoarece îi mai rămîne să arate motivul acestei succesiuni, cauza influenței literare, așa cum poate fi găsită în acele particularități ale momentului istoric prin care un autor s-a deschis unui model străin și a făcut din influența absorbită de el o adevărată alianță ideologică.

Stabilirea izvoarelor externe și a curentelor literare propagate de la popor la popor nu sînt, de altfel, singurele probleme pe care istoria comparată a literaturilor și le poate pune. Alteori, această disciplină urmărește dezvoltarea unei teme poetice de-a lungul timpului și în diferitele literaturi, pentru a arăta felul cum a fost tratată, semnificațiile și soluțiile ce i s-au dat de fiecare dată. Altă problemă este aceea a difuzării unei literaturi în teritoriul unei alteia, prin traduceri, adaptări, imitații sau prin activitatea jurnalisticii literare și a criticii. Dar și aceste probleme, ca și toate celelalte pe care comparatismul și le poate pune, trebuie legate de studiul atent al împrejurărilor sociale prin care fenomenele produse de circulația valorilor literare devin explicabile. Creată și ajunsă apoi la o treaptă înaintată a dezvoltării ei în epoca pozitivismului istoric, adică a acelei îndrumări care își recunoștea menirea ei numai în investigația minuțioasă a documentelor și în stabilirea relațiilor de succesiune dintre fapte, literatura comparată a neglijat adeseori explicația acestor fapte. Dar această explicație, adică legarea faptelor de cauzele lor, care în ultimă analiză nu pot fi decît sociale, fiindcă literatura este un fenomen social, alcătuiește exigența nouă îndreptată acum către disciplina a cărei harnică anchetă din trecut nu poate fi tăgăduită, dar trebuie întregită.

Istoria literară și celelalte discipline sociale

Am notat, în paginile de față, acele principii metodice ale cercetărilor de istorie literară, așa cum mi s-au lămurit în cursul anilor și ca rezultatul revenirii necontenite la problemele ei. Aș dori să mai adaug un singur cuvînt, să formulez un ultim principiu, care mi se pare și cel mai important din toate cîte se impun istoricului literar. Poate, de altfel, că s-a văzut și din considerațiile precedente, că un istoric literar, pentru a atinge ținta cea mai înaltă a cercetărilor lui, trebuie să dispună de întregul orizont al culturii umaniste și să lucreze cu toate rezultatele ei. Cînd deschid o carte de istorie literară, o cercetare asupra unei probleme speciale, o monografie sau o lucrare de sinteză, îmi dau seama îndată dacă am de-a face cu opera unui simplu strîngător de fapte, a unui istoric care a grupat mai multe documente sau a unui filolog capabil de a fi strîns cîteva observații făcute asupra textelor, sau dacă mi se lămurește fapta unui savant în stare să fi îmbrățișat totalități complexe și largi și de a fi pătruns pînă la rădăcinile mai adînci ale lucrurilor. Am încercat să arăt cum se formează

un istoric literar, prin ce faze succesive se cuvine a trece lucrările lui, ce procedee ale investigației trebuie să adopte, ce exigențe trebuie să-și impună. Dar încă n-am spus că istoricul literar are nevoie să-și completeze neîncetat cultura, mai ales cultura lui umanistă, înmulțind cunoștințele lui de istorie generală, de istoria diferitelor ramuri ale culturii, cunoștințele lui de limbi străine în care i se va deschide tezaurul altor literaturi, cunoașterea filozofiei și a științei societății, pentru a-i deveni limpezi nenumăratele legături ale operelor literare cu întreaga muncă spirituală a omenirii. Un istoric literar își face cu onestitate datoria lui dacă, lucrînd cu hărnicie într-o bibliotecă, pune în legătură mai multe texte, dar n-atinge treapta cea mai înaltă menită lui decît atunci cînd vede larg în jurul său.

Un scriitor a spus o dată că nu putem pricepe nici măcar plutirea unei scînduri pe întinderea oceanului, dacă nu ținem seama de toate forțele universului, prin care scîndura se menține la suprafața apei, se cufundă din cînd în cînd și reapare la suprafață, stă nemișcată într-un punct, pornește apoi la dreapta sau la stînga și se reîntoarce din drumul ei. Neliniștita bucățică de lemn, desprinsă dintr-o corabie naufragiată sau azvîrlită de pe țărm, ca un lucru netrebnic, pare solicitată de toate energiile lumii și mișcarea ei, parcă lipsită de sens, nu poate fi explicată decît prin acțiunea tuturor acestor energii. La fel, orice faptă a spiritului omenesc, orice produs al puterii de expresie a omului în literatură, plutește de-a pururi pe oceanul culturii și este explicabil prin toate forțele universului moral.

Așază amănuntul în ansamblul lui, cuvîntul în text, pe autor în epoca sa, opera lui în totalitatea literaturii naționale și comparate, înțelege-o pe aceasta ca pe un rezultat al întregii activități spirituale a omenirii. Este principiul cel mai înalt al cercetării în istoria literară.

Formarea și transformarea termenilor de istorie literară

Obstacolele pe care le întîmpină la tot pasul cercetarea adevărului în știință au fost atribuite uneori neclarității termenilor pe care aceasta îi folosește. Fără a socoti confuzia în terminologie drept singura piedică pusă în calea investigațiilor spiritului, este totuși evident că limpezimea noțiunilor și a termenilor care le exprimă contribuie mult la succesul cercetării științifice. Un termen cu înțeles clar și distinct presupune un proces de analiză și reprezintă, ca atare, o etapă relativ avansată a cercetării. Științele exacte și ale naturii reușesc mai ușor să ajungă la această etapă, grație caracterului convențional al terminologiei lor ca și posibilității de a o reînnoi și de a o îmbogăți ori de cîte ori progresul analizei și al observației impune o noțiune nouă și un termen inedit. Situația nu este aceeași pentru științele spiritului, în care terminologia s-a format în cursul unui trecut îndelungat, cînd înțelesul noțiunilor s-a putut multiplica sau schimba de mai multe ori și în care, foarte adesea, ideile și cuvintele s-au format în condiții străine de orice preocupare critică. Clarificarea terminologiei științelor spiritului reclamă deci studiul originilor și al evoluției termenilor pe care acestea le folosesc. Așa se explică cele cîteva observații pe care le vom face asupra formării și transformării termenilor de istorie literară. Am gîndit de altfel aceste pagini ca un simplu punct de plecare pentru dezbaterile noastre și, poate, pentru studiul aprofundat a cărui lipsă este viu simțită de toți istoricii literari.

Un prim strat de termeni întrebuințați de istoria literară modernă s-a format în lucrările filologice, ca și în acelea ale vechilor poetici sau retorici

care au precedat această disciplină. Oricît s-au căutat rădăcinile studiului istoric al literaturii în acele **vitae** şi **indices** ale cercetătorilor antichităţii, istoria literară rămîne o disciplină modernă, constituită în epoca preromantismului şi a romantismului şi hrănită de spiritul acestor două mari curente ale culturii europene. Dar în momentul în care, prin lucrările unui Herder, ale unui August-Wilhelm Schlegel sau ale unui Friedrich Schlegel, ale Doamnei de Staël şi ale lui Villemain, erau puse bazele a ceea ce istoria literară trebuia să devină în secolul al XIX-lea, cunoaşterea literaturii parcursese deja ciclul lucrărilor estetice, hermeneutice şi critice, datorate antichităţii, evului mediu şi Renaşterii, în cursul cărora s-au format termeni ca: **formă, subiect, temă, motiv, fabulă, izvor, idee, loc comun** şi toate denumirile de **genuri şi subgenuri literare (epopee, tragedie, dramă, comedie, roman, nuvelă, odă, imn, elegie, baladă, sonet** etc.), ca şi denumirile **figurilor de stil (alegorie, eufemism, hiperbolă, ironie, litotă, metaforă, metonimie, perifrază, personificare, sinecdocă** etc.), termeni de care istoria literară modernă avea să continue să se slujească. Toate aceste noţiuni şi cuvintele care le corespund sînt produsul studierii estetice şi filologice a literaturii, dar sînt în acelaşi timp categorii folosite şi de istoricii literari, aşa cum o dovedesc cercetările asupra izvoarelor, circulaţiei şi a nenumăratelor transformări ale temelor poetice (aşa-zisa *Stoffgeschichte* a germanilor), a genurilor şi a subgenurilor literare, a tropilor şi a *topoi*-lor, urmărite într-o singură literatură sau în mai multe literaturi, în perioade mai mult sau mai puţin lungi de timp, şi a căror bibliografie este atît de bogată încît nu ar putea fi schiţată aici.

Epocile vechi ne-au lăsat de asemenea genul biografic, prin acele **vitae** ale anticilor, prin legendele hagiografice ale evului mediu, prin colecţiile biografice ale Renaşterii. Cercetarea modernă a dat însă o nouă dezvoltare studiilor biografice, conferindu-le ţeluri pe care vremile trecute nu le-au avut de loc în vedere. Aceste ţeluri sînt de două feluri. Prin biografia autorilor, cercetătorii speră să reconstituie condiţiile generale, de ordin istoric, în stare să explice geneza operelor, ca şi rolul pe care acestea l-au putut juca în vremea lor. O astfel de finalitate a fost atribuită oricărui studiu biografic de Goethe, care scria la începutul operei sale *Dichtung und Wahrheit*:

„Iată tema principală a oricărei biografii: a descrie omul în împrejurările epocii sale şi a arăta în ce măsură lumea în totalitatea ei i s-a opus sau l-a favorizat şi în ce mod, cînd este vorba de un artist, poet sau scriitor, concepţiile lor au lucrat la rîndu-le asupra lumii înconjurătoare“.

Trebuie totuşi să remarcăm că acest scop al cercetării, formulat cu atîta precizie de Goethe, care făcea din orice biografie un capitol de istorie, a fost pierdut din vedere atunci cînd, în perioada pozitivismului, biografii au devenit atenţi la miile de fapte diverse ale vieţii autorilor, convinşi că prin cercetarea acestora explicarea operelor ar putea obţine toată claritatea necesară.

E cunoscut postulatul lui W. Scherer care voia să canalizeze lucrările de istorie literară spre cunoaşterea, cît mai exactă cu putinţă, a ceea ce autorii au **moştenit**, a ceea ce au **învăţat** şi a ceea ce au **trăit** (das **Ererbte**, das

Erlernte și das **Erlebte**). În toate studiile de istorie literară regăsim tripticul lui Scherer, care, punînd povestirea vieții autorilor înaintea descrierii și explicării operelor lor, a stabilit schema : **viața și opera,** reluată în titlul atîtor cărți de istorie literară din epoca mai nouă. Și astăzi încă se mai publică multe studii asupra vieții și operei cutărui poet, scriitor sau artist, dar au început să se nască îndoieli în ce privește importanța care se acorda mai înainte acumulării de documente biografice, chiar dintre cele mai mărunte și mai puțin semnificative.

Monografiile despre viața și opera scriitorilor, oricît de îndepărtată ar fi originea lor, nu reprezintă totuși în forma lor modernă decît încercări de sinteză apărute destul de tîrziu. Sintezele de istorie literară, cuprinzînd expunerea literaturii unei națiuni, a unei domnii, a unei epoci, au precedat cercetările monografice. Chiar de la sfîrșitul secolului al XVII-lea benedictinii din Congregația Saint-Maur au început să publice monumentala *Istorie literară a Franței*, al cărei ultim volum, al XXXVIII-lea, a apărut în 1949 sub auspiciile Academiei franceze de Inscripții și Litere (Académie des Inscriptions et Belles-Lettres). Dar lucrările de istorie a literaturilor naționale s-au înmulțit mai ales în momentul în care, datorită romantismului, cu adînca lui cufundare în trecutul cel mai îndepărtat al națiunilor, și datorită istorismului, în care nostalgia paseistă a romanticilor își dobîndește forma ei științifică modernă, studiile istorice, și îndeosebi cele consacrate diferitelor ramuri ale culturii, dobîndesc o nouă vitalitate. Termenii folosiți de istoria literară sînt, în această perioadă, împrumutați din istoria generală. Se scrie, atunci și imediat după aceea, nu numai istoria literară a unei națiuni, ci în interiorul acesteia, sau chiar ca obiect deosebit de cercetare, istoria literară a unui secol, a unei domnii, a unei epoci dominate de un mare eveniment istoric. Regăsim această metodă și termenii de istorie literară care îi corespund chiar și în lucrările cele mai recente ale disciplinei noastre. Astfel, capitolele din *Istoria literaturii franceze*, 1923, publicată sub direcția lui Joseph Bédier și Paul Hazard, se referă succesiv la literatura medievală de la origini pînă la cruciada a patra, de la cruciada a patra pînă la începutul războiului de o sută de ani, apoi de la războiul de o sută de ani pînă la sfîrșitul secolului al XV-lea etc. etc. O astfel de împărțire a istoriei unei literaturi naționale, și toate cele care i se aseamănă, bazate deopotrivă pe o concepție pragmatică a istoriei, au determinat titlul unui număr mare de lucrări. Au fost studiați astfel poeții elisabetani, literatura engleză în epoca Restaurației Stuarților, epoca victoriană și atîtea alte epoci literare legate de o personalitate sau de o casă domnitoare. În astfel de lucrări a fost păstrată vechea concepție, potrivit căreia istoria nu ar fi decît cronologia prinților și a faptelor lor, a războaielor pe care aceștia le-au purtat și a tratatelor încheiate de ei.

Evident că o concepție atît de superficială asupra istoriei nu poate să mai satisfacă exigențele spiritului modern. Trebuie deci să menționăm ca un progres în integrarea fenomenelor literare încercarea de a grupa aceste fenomene pe secole. S-a creat astfel o nouă terminologie în istoria literară și anume aceea care apare în operele unui Villemain, în Franța, sau ale

unui Hettner, în Germania, cu privire la literatura secolului al XVIII-lea, apoi toate celelalte lucrări consacrate literaturilor naționale din alte secole. Francezii mai ales, cu marele lor dar de a reduce la unitate o masă mare de fenomene particulare, au știut să prezinte ceea ce s-a numit adesea *cele patru mari secole ale literaturii franceze* (al XVI-lea, al XVII-lea, al XVIII-lea și al XIX-lea) ca tot atîtea unități bine delimitate și, oarecum, autonome. Această tendință este foarte vizibilă în titlul lucrării lui Villemain, *Tableau de la littérature au XVIII-e siècle.* Un tablou este un tot simultan, o varietate pe care poți s-o îmbrățișezi dintr-o singură privire și, în felul acesta, s-a încercat să se înfățișeze diferitele secole ale literaturii franceze, și nu numai ale acesteia, prin tablouri unitare. Dar există oare un spirit unitar și o omogenitate a secolelor ? N-a trebuit să se recunoască faptul că începutul secolului al XVII-lea este foarte diferit de cea de a doua jumătate a lui și că nu e nici un chip să faci să intre în aceeași unitate *Francion* de Charles Sorel și *La Princesse de Clèves* a doamnei de Lafayette ? N-a trebuit să se admită că secolul al XVIII-lea nu este de loc omogen, căci a văzut coexistînd iluminismul și preromantismul, ca și activitatea literară a unor personalități atît de diferite ca Voltaire și Jean Jacques Rousseau ? Astfel sistemul **secolelor literare** s-a dovedit șubred și, astfel, prin intermediul altor metode, împrumutate din alte ramuri ale științelor umanistice, a fost introdusă o nouă terminologie în domeniul istoriei literare.

O parte din acești termeni noi ne-au venit din filozofie. **Les lumières, die Aufklärung, l'illuminismo,** folosiți mai întîi pentru a desemna curente de idei, au ajuns să denumească un grup de fenomene literare. În cartea, mult discutată pe vremuri, a lui E. Krantz, s-a căutat, de pildă, să se construiască o *Estetică a lui Descartes* (1882), pentru a prezenta *„raporturile dintre doctrina carteziană și literatura clasică franceză din secolul al XVII-lea"*. Și într-o cercetare mai recentă, în lucrarea bine cunoscută a lui H. A. Korf, *Geist der Goethezeit* (1923 și urm.), s-a încercat să se aducă opera poeților sub incidența anumitor termeni filozofici, prezentîndu-se de exemplu *Nathan der Weise* al lui Lessing, *Iphigenia* și *Torquato Tasso* ale lui Goethe ca manifestări ale unui Naturidealismus, dramele lui Schiller, începînd cu *Wallenstein* și pînă la *Wilhelm Tell*, ca forme de expresie ale unui **Vernunftidealismus.** Poezia idealismului naturii sau aceea a idealismului rațiunii nu constituie decît puține exemple printre numeroasele pe care le-am putea culege în lucrările de istorie literară din ultimele decenii. Fără să contestăm interesul pe care îl prezintă lucrările ce-și propun să stabilească raporturi între curentele de idei și operele poeților, nici faptul, dovedit istoricește, că anumiți gînditori au avut o înrîurire asupra unui poet sau a altuia, ca de exemplu influența lui Spinoza asupra lui Lessing și a tînărului Goethe sau a lui Kant asupra lui Schiller, sîntem obligați totuși să recunoaștem că filozofia și poezia, ca produse ale omului în societate, necesită descoperirea unor factori mai profunzi ca să explicăm geneza lor și influența pe care gînditorii au putut-o avea asupra poeților. De ce tînărul Goethe

a fost receptiv la influenţa lui Spinoza sau Schiller la aceea a lui Kant? Desigur că astfel de împrejurări nu se datoresc întîmplării, lecturilor sau prieteniilor personale, ca acelea care au legat pe Goethe de Jacobi, pe Schiller cu Körner, nici acţiunii temperamentului individual, căruia trebuie să-i recunoaştem totuşi un anumit rol în primirea unei filozofii, ci mai degrabă situaţiei lor respective în societate, unghiului din care priveau lumea, problemelor impuse lor de societatea vremii şi cărora ei le găseau dezlegare în filozofia maeştrilor aleşi drept călăuze ale viziunii lor despre lume şi viaţă. Terminologia filozofică ne apare deci insuficientă în istoria literară pentru că nu poate exprima toată complexitatea fenomenelor. Pentru acelaşi motiv devine necesară introducerea altor termeni, adică a altor concepte, în stare să subordoneze aspecte mai adînci ale realităţii literare.

Se poate spune acelaşi lucru despre termenii pe care istoria literară i-a împrumutat de la teoria şi istoria artei. Aceştia sînt foarte numeroşi, Fr. Nietzsche, în primele sale *Unzeitgemässe Betrachtungen* (1873 şi urm.) a extins noţiunea de stil artistic la toate produsele culturii, considerată în epocile ei de mare fecunditate. Astfel a luat naştere *„morfologia culturii"* în opera unui Nietzsche, Frobenius, Spengler şi atîţia alţii. Obiectul acestei discipline este studiul analogiilor stilistice dintre diferitele aspecte ale unei culturi omogene, descrierea marilor forme de cultură, deducerea lor dintr-un principiu superior şi clasificarea lor. Dar dacă fiecare cultură poate fi privită şi ca o operă de artă, adică ca un ansamblu de forme organizate de o intenţie stilistică comună, nu s-ar putea extinde şi la descrierea operelor literare noţiunile făurite mai întîi pentru creaţiile arhitecturii, ale picturii, ale sculpturii şi ale artelor decorative? Mai ales după ce H. Wölfflin a caracterizat cu mult succes în ale sale *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915, diferenţele formale care există între arta Renaşterii şi cea a Barocului, s-a crezut că diversele concepte, create de Wölfflin cu această ocazie, ar putea fi aplicate şi la literatură. O. Walzel este acela care a ajuns la această concluzie în micul său studiu metodologic: *Die Wechselseitige Erhellung der Künste*, 1917. Cu un deceniu mai înainte, esteticianul şi istoricul artei R. Hamann încercase, într-o carte foarte cunoscută, să grupeze sub noţiunea de **impresionism,** nu numai operele artelor plastice, pentru care această noţiune fusese mai întîi propusă, dar şi unele opere filozofice (Mach, Avenarius, Nietzsche) şi o mulţime de opere literare (acelea ale lui Anatole France, Maeterlinck etc.). Tot în acelaşi fel **barocul** şi **rococoul** au devenit termeni ai istoriei literare, primul pentru a indica unele aspecte ale literaturii europene de la sfîrşitul secolului al XVI-lea şi începutul secolului al XVII-lea, al doilea pentru a denumi literatura madrigalescă a secolului al XVIII-lea, în Franţa şi în Germania.

Faţă de noua terminologie, apărută pe această cale, trebuie să observăm că conceptele de impresionism, baroc şi rococo, trecute din domeniul artelor plastice în cel al literaturii, sînt produsele unei elaborări sistematice, iar nu a uneia istorice. Cercetătorii care le folosesc şi ne dau, chiar prin această folosire, o indicaţie precisă asupra naturii problemelor pe care doresc să le

rezolve, părăsesc terenul propriu-zis al istoriei. Toţi cei care se silesc să regăsească impresionismul, barocul şi rococoul în literatură, dau un sens tipologic cercetării lor şi încetează, chiar prin aceasta, de a face istorie. Este ceea ce s-a întîmplat lui Hamann în cartea sa, amintită mai sus, asupra impresionismului (*Der Impressionismus im Leben und Kunst*, 1907), sau lui Fr. Strich cu lucrarea *Deutsche Klassik und Romantik, oder Vollendung und Unendlichkeit*, 1922, care prezintă un interes pur sistematic, şi nu unul istoric.

Se cuvine deci să ne îndreptăm tot către termenii şi conceptele obţinute prin studiul succesiunii faptelor literare. Unii dintre aceşti termeni se datoresc scriitorilor înşişi, care i-au folosit pentru a indica literaturii noi căi. Sturm-und-Drang se datoreşte dramei lui Maximilian Klinger. Se cunoaşte rolul lui Victor Hugo în răspîndirea termenilor de **romantic** şi **romantism.** Prefeţele la *Cromwell*, 1827, şi la *Hernani*, 1830, sînt manifeste al romantismului şi prin aceste texte fundamentale termenul a pătruns definitiv în ştiinţa literară. E. Zola impune noţiunea de **naturalism** în *Le roman expérimental*, 1880. Catulle Mendès şi Xavier de Ricard publică, în 1866, revista *„Le Parnasse contemporain“* şi dau cu *Le Parnasse, parnassiens* un nume poeziei care înflorea în jurul lui Th. Gautier, Th. de Banville, Leconte de Lisle. **Simbolismul** îşi datoreşte numele lui Moréas care a semnat sub această numire un manifest într-un număr din *Figaro* (1886). Cuvîntul a prins şi a ajuns să însemne un mare curent poetic care a traversat, începînd cu Mallarmé, toată literatura europeană ; germanii i-au preferat însă uneori cuvîntul de **Neuromantik, neo-romantism.** Cercul pictorilor şi poeţilor **prerafaeliţi** şi toată mişcarea **prerafaelitismului** îşi datorează denumirea lui Dante Gabriel Rossetti, care a înfiinţat, încă din 1848, *„confreria prerafaelită“*. **Futurism** ne vine de la Marinetti, **suprarealism** de la G. Apollinaire şi A. Breton, **dadaism** de la Tristan Tzara. N-am termina niciodată dacă ar fi să întocmim lista completă a tuturor manifestelor literare, ajunse atît de numeroase după succesul manifestelor romantice, şi care au introdus în istoria literară o terminologie atît de bogată. Dar toată această terminologie spontană, apărută în focul luptelor literare, nu a fost elaborată într-un spirit critic. Pentru acest motiv, înşişi autorii termenilor pe care i-am amintit, de multe ori se încadrează cu greutate în curentele denumite de ei, aşa cum este cazul lui Moréas în ceea ce priveşte **simbolismul.**

Sîntem departe de a fi arătat toţi termenii istoriei literare cuprinzînd un ansamblu de opere, dominate de principii estetice comune. La aceia pe care i-am amintit, trebuie adăugate formaţiile de origine savantă, ca **Renaştere,** inventată de Michelet, reluată şi popularizată de Jacob Burckhardt, şi care, indicînd mai întîi o întreagă epocă de cultură, a putut denumi în urmă literatura aceleiaşi epoci. **Clasicism** este un cuvînt relativ recent, deoarece Voltaire nu-l foloseşte încă în *Le siècle de Louis XIV*, pentru a caracteriza operele şi scriitorii care au adus strălucirea acestui veac. **Secol** este un cuvînt împrumutat din terminologia temporală. Uneori au fost folosiţi termeni geografici, aşa cum a făcut M-me de Staël în *De la littérature*, 1802, vorbind

de **literaturile Nordului şi Sudului**, sau alţi autori vorbind de **poezia provensală.** S-a urmărit alteori legarea faptelor literare de locurile care le-au văzut născîndu-se, aşa cum au făcut atîţia istorici germani care stabilesc diferenţe între **romantismul din Heidelberg, din Jena şi din Berlin.** Dar încă din antichitate s-a recurs la termeni geografici cînd, la Cicero sau Quintilian, s-a vorbit de **asianism** şi **atticism,** pentru a indica două curente contrastante ale elocinţei şi ale literaturii, şi aceleaşi noţiuni au cunoscut în zilele noastre o vitalitate reînnoită, pentru că au fost chemate să denumească fie seria operelor care tind la imitarea realităţii, fie acelea care îşi propun să exprime viziunile fanteziei (cf. Hocke, *Der Manierismus in der Literatur*, 1960). Uneori s-au folosit nume de scriitori, de opere care s-au bucurat de un mare răsunet, de un anumit mediu literar, adică nume proprii care au devenit substantive abstracte. Gongora a dat **gongorismul** şi Marino **marinismul.** Regăsim romanul lui John Lily, Euphues, în **euphuism** şi pe **preţioşii** care se adunau în salonul Marchizei de Rambouillet, în **preţiozitate.** Aceasta din urmă a fost studiată în lucrarea lui René Bray, ca una din marile direcţii ale întregii literaturi franceze.

Se pune totuşi întrebarea dacă toate noţiunile citate, clasicism şi iluminism, preromantism şi romantism, naturalism, impresionism şi simbolism etc., pot fi considerate ca **epoci** sau **perioade,** ca **şcoli, curente** sau **mişcări literare.** Aceşti din urmă termeni au fost deopotrivă întrebuinţaţi fără ca diferenţele care îi separă să fie vreodată precizate. **Epocă,** format din grecescul **epoché** — punct de plecare al unei perioade — a ajuns să însemne perioada însăşi. Se folosesc deci **epocă** şi **perioadă** ca termeni sinonimi. **Şcoală,** care implică reprezentarea unui învăţămînt, a fost mai întîi întrebuinţat de istoria artei, unde nu se poate face abstracţie de faptul că majoritatea artiştilor s-au format în atelierul unui maestru şi că învăţătura primită acolo explică unele trăsături ale operelor lor. Învăţămîntul artistic este mai puţin vizibil în formarea unui scriitor, dar prin analogie cu şcolile de pictură sau de sculptură, s-a putut vorbi de **şcoli literare** în numeroase lucrări, printre care mă mărginesc a cita numai cartea lui Rudolf Haym, *Die romantische Schule*, 1870. Se poate stabili o deosebire între şcoală şi curent ? Această diferenţiere pare greu de făcut, pentru că Georg Brandes care intitulează marea sa lucrare despre literatura europeană în prima jumătate a secolului al XIX-lea : *„Curentele principale ale literaturii în secolul al XIX-lea“ (Hauptströmungen der Literatur des Neunzehnten Jahrhunderts*, 1871—1890) dă celor două părţi importante ale acestei lucrări titlurile de : *Şcoala romantică în Germania, Şcoala romantică în Franţa.* **Şcoala** este deci un **curent** (*Schule=Strömung*). Ce să mai spunem despre **mişcarea literară ? Differentia specifica** a acesteia faţă de **curent** sau **şcoală** este încă mai anevoie de făcut.

Tot ceea ce am spus aici arată îndeajuns că termenii de istorie literară nu au, în general, rigoarea care ne-ar fi plăcut să le-o recunoaştem. Le lipseşte preciziunea necesară, fie pentru că reprezintă o împărţire a timpului căruia îi lipseşte raţiunea suficientă, fie pentru că sînt legaţi de metode şi de ţeluri care pentru noi nu mai au aceeaşi valoare, fie că încearcă să înlocuiască istoria

prin tipologie, fie pentru că au un caracter accidental şi că nu ating esenţa lucrurilor, fie că nu sînt marcaţi prin diferenţe specifice clare. La toate acestea se adaugă faptul că unii termeni prezintă mobilitate şi fac parte dintr-o mişcare de evoluţie care nu a ajuns încă la ultimul ei stadiu. Să luăm termenii **clasic** şi **clasicism.** Istoria acestor cuvinte s-a făcut de multe ori. **Clasici** erau la Roma, după reforma lui Servius Tullius, cetăţenii care aparţineau celei mai înalte clase censitare. Dar Aulus Gellius întrebuinţa deja cuvîntul într-un sens metaforic, aplicîndu-l la literatură, unde deosebeşte existenţa scriitorului de cea mai înaltă clasă : **classicus adsiduusque scriptor.** Modernii au făcut să pătrundă în categoria **clasicilor** pe toţi marii scriitori ai Greciei şi Romei. Francezii recunosc aceeaşi calitate scriitorilor lor din a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Dar Sainte-Beuve e de părere că trebuie lărgit domeniul clasicismului pentru a cuprinde pe toţi autorii care au îmbogăţit spiritul uman, care au descoperit un adevăr moral, care s-au exprimat frumos şi au avut un stil uşor comprehensibil (cf. *Qu'est-ce qu'un classique*, în *Causeries du Lundi*, III, 21 oct. 1830). Am ajuns oare la cea din urmă etapă a cuvîntului **clasicism ?** Citiţi consideraţiile lui E. R. Curtius (în *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*, 1948, pg. 251 urm.) şi veţi găsi schiţată acolo o nouă concepţie a clasicismului, purificată de reminiscenţele şcolare care o mai însoţesc.

Se observă aceeaşi oscilare şi pentru termenul de **realism.** Cuvîntul provine din artele plastice. Gustave Courbet este acela care se pare că l-a pronunţat pentru prima oară. Dar după ce a devenit un termen literar, a exprimat curentul care a urmat romantismului şi care, pornind de la observarea realităţii sociale, a fost ilustrat de nume ca Balzac şi Stendhal, Dickens şi Thackeray, G. Keller şi C. F. Meyer, Gogol, Tolstoi, Saltîkov-Scedrin şi Turgheniev, de toţi marii romanciceri ruşi. În acelaşi timp, concepţia materialist-dialectică a lui Marx şi Engels, şi teoria celor *„două culturi"*, prin care Lenin a lărgit concepţia marxistă, au înţeles **realismul** ca arta claselor ascendente, acelea care, avînd misiunea de a revoluţiona societăţile, trebuie să pornească de la cunoaşterea exactă şi de la reprezentarea tipică a acestora prin imaginile artei. **Realismul** cuprinde deci toate momentele mari ale artei şi tinde a deveni sinonim cu **clasicismul.** S-a simţit deci nevoia de a se adăuga un determinativ cuvîntului *realism*, pentru a-l face să exprime mai bine faptele literare la care se aplică, vorbindu-se astfel de realismul uneia sau alteia din marile epoci ale artei şi în special de **realismul socialist.**

Incertitudinea termenilor literari este încă sporită de ceea ce putem numi *„încrucişarea sferelor"*. S-a observat că atunci cînd este vorba de un anume autor, de un grup de opere, de literatura unei epoci, este posibilă legarea lor de mai multe curente. Istoricul şi filozoful român Alexandru Xenopol a introdus, prin lucrarea sa „La Théorie de l'histoire", 1908, noţiunea de serie **istorică,** adică acea înlănţuire de fapte unice pe care o opune legilor cu care lucrează ştiinţele naturale, ştiinţele care se ocupă de fapte repetabile. Istoria literară stabileşte şi ea serii istorice. Dar nu se întîmplă adesea ca acelaşi fapt literar să poată aparţine la două sau mai multe serii ? Astfel opera lui Corneille reprezintă o etapă în seria clasicismului, dar şi un moment în dezvoltarea barocului. În opera lui Dante se încrucişează Evul mediu şi Renaş-

terea la începuturile ei. S-a observat uneori în opera lui Balzac, alături de realismul său, metoda clasică în construirea caracterelor dominate de o pasiune unică, ca şi estetica vizionară a romanticilor. Această încrucişare a sferelor face nesigură atribuirea unei opere unui anume curent literar. Pentru a trece peste această dificultate, cercetătorii s-au văzut uneori obligaţi să introducă un termen nou între cei întrebuinţaţi mai înainte, ca de pildă **manierismul** între Renaştere şi Baroc, sau de a crea termeni noi prin adăugarea unei particule, ca în **preclasicism, preromantism.** Dar prin aceste singure mijloace nu se pot elimina toate dificultăţile.

Cred că la sfîrşitul acestor consideraţii aş putea formula nevoia teoretică de a se proceda la refacerea termenilor de istorie literară, în aşa fel încît ei să poată oglindi desfăşurarea faptelor în relaţia lor cu mişcarea generală a societăţii. Nu se poate păşi către acest rezultat decît printr-o analiză exactă a terminologiei tradiţionale, a evoluţiei ei şi a carenţelor pe care le prezintă adesea. O nouă terminologie a istoriei literare nu ne poate fi dată decît de o nouă periodizare a acesteia. Calea către acest scop consistă într-un studiu foarte atent al dezvoltării societăţilor, aşa cum s-a produs prin schimbările profunde intervenite în viaţa acestora, cu tot ceea ce aceste schimbări implică în planul politic şi moral. S-ar putea oare explica clasicismul francez fără a se ţine seama de curtea regelui absolut şi de disciplina mondenă a saloanelor? Cercetarea anterioară a vorbit de **drama burgheză** în Anglia, în Franţa şi în Germania. Dar ascensiunea burgheziei în secolul care a pregătit revoluţia franceză explică deopotrivă apariţia romanului sentimental şi acea reînnoire a lirismului care ne face să presimţim romantismul. Trebuie de altfel să se ţină seama de diversele curente care străbat aceeaşi epocă socială, şi, prin urmare, să nu se dea termenilor literari, oricare ar fi ei, sensul absolut cu care ne-au obişnuit manualele. Este poate rezultatul cel mai important produs de analiza termenilor de istorie literară, a formării şi a transformării lor.

Filologie și estetică

Interpretarea literară, obiectul statornic al preocupărilor noastre, parcurge mai multe etape, pe care am încercat a le descrie, într-o adunare a Societății de științe istorice și filologice. Nu pot reveni acum asupra unor lucruri spuse, altădată, mai pe larg. Mă mărginesc a reaminti, în cîteva cuvinte, că după stabilirea textului autentic, al celui mai fidel față de intenția ultimă a scriitorului, studiul unei opere își pune problemele istorice în legătură cu ea, adică, atunci cînd este cazul, cele despre atribuirea ei, apoi toate cele trezite de situarea ei în epoca în care a luat naștere și pe care o exprimă în tendințele ei sociale, pentru a ajunge la stabilirea și aprecierea valorii ei de artă. Interpretarea literară parcurge deci etapa filologică, istorică și estetică.

Stabilind aceste etape, vreau să previn îndată o consecință eronată, pe care o trag mulți dintre cei care se consacră lucrărilor literare. Este eroarea acelora care socotesc că cele trei etape n-au nici o legătură între ele și că problemele puse de fiecare treaptă a interpretării pot fi soluționate în totală neatîrnare de întrebările impuse de celelalte trepte și de soluțiile lor. Pentru a nu fi ținut seama de întrepătrunderea problemelor apare tipul filologului îngust, al aceluia care consideră lucrarea literară ca pe o simplă problemă de text și socotește că a ajuns la termenul îndeletnicirilor sale îndată ce a obținut o lecțiune justă. Acestuia i se alătură istoricul fără sensibilitate estetică, acela pentru care opera frumoasă nu este decît un document de epocă, fără nici o legătură cu năzuințele lui actuale, asemănător cu orice altă piesă documentară extrasă din arhive. Tot astfel apare estetul fără scrupul filologic și fără orizont istoric, acela care, în operația interpretării artistice, substituie fantezia sa personală

studiului atent al textului şi al multelor lui implicaţii istorice. Eruditii fără orizont şi amatorii de artă fără temeinicie sînt atît de numeroşi, încît a-i aminti numai pe unii din ei, ar însemna a-i cruţa pe toţi ceilalţi. Le putem deci acorda tuturor beneficiul tăcerii.

În realitate, întreitul grup de probleme, evocate mai sus, stau într-o strînsă relaţie. Astfel, printre argumentele capabile a restabili o bună lecţiune, unele sînt de natură istorică, altele de natură estetică. Nu vom admite deci o formă de limbă, inexistentă în epoca în care textul a luat naştere. Vom îndepărta toate anacronismele provenite din greşeli de transcriere sau din interpolaţii, ca şi toate greşelile editorilor anteriori ai unui text care, neţinînd seama de unitatea de stil a unei opere, fiindcă nu şi-au însuşit-o niciodată ca pe o expresie de artă, au putut comite acele greşeli. Toate acestea sînt principii adeseori formulate şi bine cunoscute, dar dacă, în ciuda clarităţii şi răspîndirii lor, ele sînt adeseori trecute cu vederea, rezultă că e necesar a le reaminti mereu, cerînd filologului, istoricului şi criticului literar pregătirea multiplă prin care opera literară poate fi dominată ca o totalitate vie.

Mai puţin cunoscută şi, după cum cred, niciodată formulată este relativa opoziţie dintre cele două capete ale interpretării literare, între punctul de vedere al filologului şi cel al criticului estetic. În adevăr, în timp ce editorul de texte, adică filologul, aspiră către forma **ne varietur** a operei, interpretul estetic al acesteia recunoaşte în ea tot alte şi alte semnificaţii artistice şi o poate supune unor valorificări, nu numai deosebite, dar şi opuse, mergînd de la aprecierea ei pozitivă la cea negativă şi, uneori, înapoi la prima ei preţuire. Aşadar, în timp ce filologul afirmă, ca pe unul din postulatele lui, posibilitatea de a obţine forma stabilă a operei, căci altfel n-ar avea nici un rost minuţia cercetării lui în notarea formei autentice de limbă sau a acelui modest semn al interpunctuaţiei, criticul estetic postulează existenţa operei în timp, neîncetata ei devenire în felul de a o înţelege şi simţi al generaţiilor succesive, căci dacă n-ar fi aşa nu s-ar înţelege şi n-ar avea nici o justificare faptul substituţiei succesive a interpretărilor estetice, despre care istoria criticii literare ne dă atîtea exemple. Fixitatea filologică şi oscilaţia estetică alcătuiesc deci termenii opoziţiei, pe care o formulăm ca pe o problemă, vrednică a primi un răspuns.

Desigur, cu toată năzuinţa spre stabilitate a filologului, munca sa va ajunge rareori la rezultatul dorit, încît există nu numai ediţii deosebite ale aceleiaşi opere, dar şi o istorie a ediţiilor. Aceasta din urmă, istoria ediţiilor, s-a constituit printr-o infiltraţie a gustului estetic, cu oscilaţiile lui inerente, care poate fi descrisă. Astfel, pentru a cita un singur exemplu, istoria publicării poeziilor lui Eminescu începe cu ediţiile lui Titu Maiorescu care adună în aceleaşi volume, împreună cu bucăţile tipărite de poet în timpul vieţii sale, pe toate cele culese din manuscrise şi judecate ca definitive de editor. Cercul postumelor se lărgeşte în cele cinci ediţii maioresciene, dar rămîne încă închis pentru întregul material din manuscris care nu cădea sub incidenţa gustului editorului. Cînd, pe la începutul secolului nostru, Ion Scurtu publică, grupîndu-le după speciile lor literare, poeziile lui Eminescu sub titlul *Lumină de lună*, editorul

propune, prin însuşi acest titlu, o imagine ilustrativă pentru felul său de a concepe arta marelui poet. Este Eminescu numai, sau în chip predominant, un poet al luminii de lună ? Mi se pare că sugestia degajată din titlul lui Scurtu constituie un act de ingerinţă. Alţi editori, un Ibrăileanu, un Călinescu, selectează şi ei, în materia poeziilor lui Eminescu, pe cele care li s-au părut caracteristice pentru poetul ajuns la deplina conştiinţă a originalităţii lui, grupînd în anexe poeziile de tinereţe, cele care făceau să se audă un alt timbru artistic, judecat inferior sau, în tot cazul, eterogen faţă de cel al operelor de mai tîrziu. De la aceste ediţii pînă la una din cele din urmă, aceea în care Perpessicius a publicat, la Editura pentru literatură, împreună cu poeziile apărute în timpul vieţii poetului partea cea mai întinsă a postumelor, s-a desfăşurat un drum lung, acela al evoluţiei gustului estetic. Bucăţi inacceptabile după gustul lui Maiorescu şi al celor mai mulţi dintre editorii ulteriori, care ratificau, de fapt, imaginea maioresciană a lui Eminescu, îşi găsesc locul în ediţiile de azi, unde apare o imagine deosebită, mult lărgită, modificată esenţial, în acord cu alte criterii artistice. Istoria ediţiilor este un capitol din istoria gustului estetic.

Dar acest gust se manifestă nu numai în selectarea şi gruparea operelor cuprinse într-o ediţie sau alta, dar şi în felul transcrierii acestor opere. Un principiu al pregătirii ediţiilor cere menţinerea tuturor formelor de limbă ale scriitorului, dar nu şi pe cele ale ortografierii lor. Principiul este însă greu aplicabil în cazul lui Eminescu, care nu şi-a publicat el însuşi poeziile într-un volum, ci numai în reviste, mai ales în *Convorbiri literare*, unde redacţia a putut interveni. Este sigur că Eminescu vorbea o limbă cu multe particularităţi regionale, fonetice şi morfologice, dar studiul manuscriselor lui arată, alături de formele respective, altele în sensul limbii literare, în evoluţie biruitoare încă de pe atunci. Întocmai ca alţi scriitori ai secolului al XIX-lea, întocmai de pildă ca Odobescu, manuscrisele eminesciene reprezintă un moment de instabilitate lingvistică ; ele sînt pline de forme contrastante ale zicerii şi ale transcrierii. În faţa acestei situaţii haotice, ce a făcut Perpessicius, ultimul editor al operelor lui Eminescu ? A păstrat formele regionale, cînd ele sînt constante în manuscrise, dar a preferat formele literare, cînd ele puteau fi semnalate în aceleaşi manuscrise, ca unele care corespundeau probabilei evoluţii lingvistice a poetului. A fost oare acesta singurul motiv ? Mi se pare că, în tendinţa lui de literarizare, Perpessicius s-a condus şi de un criteriu estetic, care îl făcea să respingă unele forme regionale, simţite de el ca lipsite de frumuseţe. Se ştie că această procedare a trezit critica colegului nostru Ion Creţu, care doreşte restabilirea tuturor formelor regionale ale zicerii lui Eminescu şi, în acest sens, a pregătit o nouă ediţie. Dacă această ediţie va apărea, nu sînt sigur că ea va satisface gustul estetic al cititorilor de astăzi.

Dar deşi oscilaţia estetică există şi în lucrarea curat filologică a publicării ediţiilor, principiul călăuzitor al acestora este existenţa unei forme invariabile, pe care filologul doreşte s-o restabilească în adevărul ei. Motivul estetic este rareori mărturisit de filolog, şi el se introduce, cum am văzut, pe o cale ocolită în lucrările stabilirii textului, într-atît diferitele momente ale interpretării lite-

rare se găsesc în continuă comunicare. Acelaşi motiv funcţionează însă pe faţă şi în formă declarată în interpretarea estetică a operei, care nu manifestă nici o ezitare în înlocuirea unei vechi înţelegeri şi aprecieri artistice printr-una nouă.

Există, în această privinţă, nenumărate exemple. Voi cita numai pe unele dintre ele. Se cunoaşte cazul lui Ronsard. Contemporanii l-au înconjurat cu cea mai mare admiraţie.

„*Ronsard*, scrie Sainte-Beuve (în *Tableau de la poésie française au XVI-e siècle*, I) *a exercitat asupra literaturii şi a poeziei, din momentul în care a apărut, o suveranitate imensă care, în timp de cincizeci de ani, n-a cunoscut nici adversari, nici rivali. Dacă am vrea să căutăm în istoria noastră un alt exemplu al unui astfel de ascendent, n-am putea să-i opunem decît pe cel al lui Voltaire*".

Suveranitatea literară a lui Ronsard nu numai că se perimează în secolul următor, într-al XVII-lea, dar este chiar înlocuită prin depreciere. Noul secol nu mai are sensibilitatea lirică a celui anterior. Gustul pentru genurile obiective şi pentru raţiune în poezie o înlocuieşte. Inspiraţia pindarică şi cea anacreontică nu mai trezesc ecou în inima epocii. Limba însăşi a lui Ronsard, cu multele ei neologisme de provenienţă greacă şi latină sau cu vocabularul ei împrumutat, în parte, meseriilor vremii, pare nefirească unui secol care prefera fie termenii generali, fie aluzia sau perifraza. Boileau rezumă atitudinea întregului secol clasic faţă de Ronsard, cînd scrie renumitele-i versuri în *L'Art poétique*, I :

> „Ronsard qui le suivit, par une autre méthode,
> Réglant tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
> Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
> Mais sa Muse, en français parlant grec et latin,
> Vit, dans l'âge suivant, par un retour grotesque.
> Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
> Ce poète orgueilleux, trébuché de si haut,
> Rendit plus retenus Desportes et Bertaut."

Nu pot urmări aici întreaga istorie a reputaţiei lui Ronsard, aşa cum a făcut Sainte-Beuve în studiul pe care i l-a consacrat. Deprecierea lui Ronsard s-a menţinut pînă în epoca romantismului, cînd restauraţia lirismului şi reforma, prin îmbogăţire, a limbii literare, refac înţelegerea şi gustul pentru Ronsard. Expresia acestui reviriment se găseşte în studiul citat al lui Sainte-Beuve, care, după ce analizează limba şi procedeele poetului, după ce pune în evidenţă frumuseţile delicate ale operei sale, conchide cu mîndrie : „*Sînt fericit dacă am putut să răzbun fără fanatism şi să ridic din nou, fără superstiţie, o mare amintire căzută*". A trebuit deci ca vremurile să se schimbe, ca o orînduire să înlocuiască pe alta şi ca gustul literar, în strînsă legătură cu această transformare a împrejurărilor, să evolueze, pentru ca să i se acorde lui Ronsard reparaţia de care fusese lipsit atîta timp.

Un alt exemplu, al lui Diderot. Materialul a fost grupat de Jean Thomas, în *L'humanisme de Diderot*, 2-e ed. 1938. Secolul său l-a preţuit pe Diderot

în gradul cel mai înalt. Rousseau scria : *„Acest cap universal va fi privit de departe, cu o admiraţie amestecată cu uimire, aşa cum privim astăzi capul lui Platon şi al lui Aristot"*. Voltaire scria la rîndul lui : *„Totul intră în sfera de activitate a geniului său... Este poate singurul om capabil să facă istoria filozofiei"*. Dar cînd, spre sfîrşitul secolului, evenimentele revoluţiei provoacă reacţiunea cercurilor anti-revoluţionare, un reprezentat al acestora, La Harpe, crede că maximele lui Diderot *„au devenit codul viţiului şi al crimei"* şi că filozoful descinde totdeauna *„de la sublimul tenebros la grotesc"*. Reprezentanţii aceloraşi cercuri menţin multă vreme pe Diderot în aceeaşi depreciere. Unul îl numeşte *„sofist"*, altul *„energumen"*. Momentul reabilitării soseşte tot în epoca romantică, după 1830. Sainte-Beuve vede în Diderot un *„geniu superior"*, Michelet recunoşte în el *„un izvor imens şi fără fund ; după o sută de ani, rămîne încă infinit"*. Entuziasmul se menţine de-a lungul întregului secol, dar către sfîrşitul acestuia, din cercurile catolice şi conservatoare, se ridică vocea lui Barbey d'Aurevilly pentru a denunţa în filozof pe *„un şarlatan strălucitor"*, *„un saltimbanc"*, *„un spirit fals"* (esprit faux). Cînd însă Diderot pare a reveni în aprecierea opiniei generale, Brunetière, care provenea el însuşi din cercurile conservatoare şi catolice, se alarmează, scriind în 1882 :

„De cîţiva ani **filozoful** *a ajuns la modă. Lumea îl uitase, ce zic ? îl crezuse îngropat sub apăsătoarea grămadă a volumelor* **in-folio** *ale Enciclopediei sale, dar iată că se ridică din adînca lui cădere şi că, graţie ediţiei noi a operelor sale, numele lui circulă din nou, ca altădată, din gură în gură şi sub condeiul oamenilor. Este momentul să-l citiţi, deoarece moda fiind trecătoare, nu este sigur că veţi mai avea curînd ocazia"*.

Profeţia lui Brunetière nu s-a realizat. Diderot n-a încetat să crească în preţuirea generală. Semnele recunoaşterii îi vin din toate părţile şi consultînd bibliografia stabilită de Jean Thomas, se poate spune că abia vremea noastră, mai ales după 1920, i-a acordat atenţia susţinută, studiul conştiincios de care fusese lipsit într-o foarte lungă epocă. Cazul lui Diderot este unul din cele mai ilustrative pentru înţelegerea oscilaţiei permanente a aprecierii literare.

Dar faţă de această continuă transformare a criteriilor, a gustului şi a aprecierii, nu există oare posibilitatea ancorării într-un teren ferm ? Nu se poate oare opune schimbării neîncetate a opiniilor, esenţa profundă şi stabilă a a operei însăşi, pe care am putea-o cuprinde prin metode apropiate ? Este ceea ce credea fostul meu profesor la Facultatea de litere din Bucureşti, Mihail Dragomirescu, în opera lui, *Ştiinţa literaturii*. Dragomirescu nu ignora că fiecare operă se răsfrînge într-un chip deosebit în spiritul oamenilor care iau contact cu ea. Dar faţă de această diversitate a răsfrîngerilor, opera însăşi alcătuia, după părerea lui Dragomirescu, un **prototip**, un model inalterabil, o **speţă cu un singur individ.** Datoria criticii estetice ar fi atunci să reducă diversitatea reflexelor psihologice ale operei şi să le unifice, descoperind prototipul lor, ceea ce Dragomirescu credea a putea face încadrînd fiecare operă într-un sistem complex de coordonate şi fixînd-o

într-o clasificare generală a capodoperelor literaturii universale. Cred că încercarea lui Dragomirescu, cu tot interesul ei pentru istoria ideilor, a eşuat. *Ştiinţa literaturii* n-a ajuns niciodată la termenul ei. Cauzele acestui insucces sînt multiple. Mai întîi Dragomirescu lucra cu un concept cu totul învechit, cu conceptul de origine platonică al **prototipului,** transmis probabil prin estetica lui Schopenhauer. Prototipurile, **ideile eterne** despre care vorbeşte Platon, reprezintă, în istoria ştiinţei, prima fază, impregnată încă de amintiri mitice, ale **conceptelor,** pe care ştiinţa le obţine prin generalizare asupra experienţelor particulare. Se poate, fără îndoială, vorbi de un concept al fiecărei opere literare, dar acesta nu poate fi decît reziduul ei abstract, lipsit de viaţă, curăţat de toate amintirile sensibile, de toate reprezentările fanteziei şi de toate zvîcnirile inimii pe care opera ni le-a provocat. Poate fi oare cunoaşterea **prototipului** scopul însuşi al interpretării literare ? Desigur că nu. A substitui un concept general impresiei vii pe care opera ne-o lasă mi se pare a fi cea mai rea dintre toate metodele pe care studiul literaturii le poate propune. În al doilea rînd, sistemul lui Dragomirescu este alcătuit din elemente destul de eterogene. Împreună cu aspiraţia metafizică a sesizării prototipurilor, autorul *Ştiinţei literaturii* făcea să intre, în sistemul său, năzuinţa naturalistică de a obţine o clasificare. Succesul lucrărilor lui Linneus, la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, care izbutise să dea o clasificare raţională a organismelor animale şi vegetale, acel succes care vorbise destul de puternic şi imaginaţiei lui Sainte-Beuve, fără să-l fi dus de altfel mai departe de stadiul unei simple veleităţi, inspira acum şi pe Dragomirescu, care îşi propunea o clasificare a capodoperelor. Dar operele literare sînt produsele vieţii istorice şi ale geniului individual al creatorilor lor. Ele apar ca rezultatele inventivităţii nesecate a spiritului omenesc, astfel încît categoriile generale şi cadrele fixe ale unei clasificări sînt sfărîmate de iureşul creaţiei istorice şi geniale. Iubitorul de artă, cel care primeşte de la operele ei imagini tumultuoase şi vii, nu găseşte decît cadavrul operei în raclele în care Dragomirescu le închide. În fine, teoreticianul nostru operează şi cu noţiunea **capodoperelor.** Este un cuvînt care ne invită la cea mai mare prudenţă. Desigur, recunoaştem calitatea unor mari opere ale artei literare tragediilor lui Eschil şi Sofocle, *Divinei Comedii* a lui Dante, dramelor lui Shakespeare, romanelor lui Cervantes, Tolstoi şi Dostoievski şi, desigur, altor multor opere ale timpurilor mai vechi şi mai noi. Dar pînă unde, în ierarhia valorilor, poate să descindă această calificare ? Dragomirescu, care era conducătorul unui cenaclu literar şi un spirit atît de generos, încît scriitorii vechii generaţii şi foştii lui elevi îi evocă cu emoţie amintirea, făcea să descindă zisa calificare foarte jos, proclamînd cu uşurinţă capodopere lucrări literare de o valoare cu totul modestă. Aplicaţiile metodei prevăzute cu o armătură teoretică impresionantă dădea rezultate foarte contestabile. Contestaţia a provenit, nu numai din partea esteticienilor, dar şi a filologilor, cînd, publicînd o ediţie a poeziilor lui Eminescu, pe care voia să le apropie de prototipul lor, Dragomirescu a intervenit uneori în text, pentru motivul că în felul acesta ar fi restabilit frumuseţea lor ideală şi eternă. Relativismul estetic, ca şi acribia filologică, nu puteau fi deci satisfăcute cu lucrările lui Dragomirescu.

S-a propus, desigur, şi un alt mijloc, în afară de metafizica prototipurilor, pentru a găsi un punct ferm în neîncetata oscilaţie a opiniilor estetice. Fiindcă operele de seamă ale trecutului sînt înţelese tot în alte moduri, fiindcă epocile succesive le atribuie tot alte şi alte semnificaţii şi le însoţesc cu simţiri mereu schimbate, este poate cazul să ne dăm osteneala de a reconstitui felul în care le-au priceput şi le-au resimţit autorii şi epoca naşterii lor. Oscilaţia şi relativismul estetic s-ar putea suspenda, dacă în loc de a le da propria noastră interpretare, am depune efortul de a înţelege intenţia mai adîncă a autorului şi reacţia afectivă a publicului căruia acesta i s-a adresat cu siguranţa că îl va putea mişca după voia lui.

Există nenumărate exemple ale unei astfel de reconstituiri estetice. Vom cita pe unul singur dintre ele. Este cazul comediei lui Molière, *Mizantropul*, jucată pentru prima oară, la Paris, în ziua de 4 iunie 1666. Alceste, om virtuos şi amar, trăieşte toate revoltele inspirate de mediul său, dar mai ales pe aceea provocată de uşuratica Célimène, pînă cînd se hotărăşte să se retragă în singurătate. Comedia s-a bucurat de un succes modest în vremea compunerii ei, dar a provocat, mai tîrziu, una din cele mai lungi şi mai pasionate dezbateri literare. În secolul al XVIII-lea, Jean-Jacques Rousseau o supune unei contestaţii răsunătoare: *Mizantropul* ar fi ridiculizarea virtuţii. În *Lettre à d'Alembert*, Rousseau scrie:

„Voind să expună rîsului public toate defectele opuse calităţilor omului amabil, ale omului de societate, după ce a exploatat atîtea alte trăsături ridicole, îi rămînea să exploateze pe aceea mai puţin iertată de lume, ridicolul virtuţii; este ceea ce a făcut Molière în **Mizantropul**".

Pentru Rousseau, piesa lui Molière este totuşi o comedie, o compunere dramatică menită să trezească hohotele de rîs ale publicului, în timp ce romanticii o resimt ca pe produsul unei inspiraţii triste, vrednice mai degrabă a provoca lacrimile spectatorilor. Acest fel nou al reacţiei estetice a fost exprimat de Alfred de Musset în poemul lui *Une soirée perdue*:

„J'étais seul l'autre soir au Théâtre français,
Ou presque seul; l'auteur n'avait pas grand succès,
Ce n'était que Molière, et nous savons du reste,
Que ce grand maladroit qui fit un jour Alceste,
Ignora le grand art de chatouiller l'esprit
Et de servir à point un dénoument bien cuit...

J'écoutais cependant cette simple harmonie,
Et comme le bon sens fait parler le génie,
J'admirais quel amour pour l'âpre verité,
Eut cet homme si fier en sa naiveté;
Quel grand et vrai savoir des choses de ce monde,
Quelle mâle gaité, si triste et si profonde,
Que, lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer..."

Un istoric literar al vechii generaţii, René Doumic, face observaţia că interpretarea romantică, **tragedizantă** (dacă-mi este permis termenul) a *Mizantropului*, a perseverat pînă tîrziu. Descriind felul în care îl juca, în 1922, unul din interpreţii lui mai noi, actorul Lucien Guitry, Doumic scrie într-o cunoscută explicaţie a textului (*Le Misanthrope de Molière*, Mellottée, pg. 261—262) :

„*O figură devastată de vîrstă şi suferinţă...* O *mască imobilă : nici un semn de viaţă în afară de ochii care măsoară pe oameni de sus, mai mult decît privesc, şi o gură crispată, gesturile reduse la minimum.* O *statuie a durerii şi a dispreţului, vorbindu-ne despre o amărăciune şi o ironie digerate de mai multe ori. Un aer extatic care se transformă, din cînd în cînd, în atacuri intempestive. Un supra-om, martir al superiorităţii sale şi care se răzbună. Acest Alceste, în momentele libere ale meditaţiei sale solitare, a judecat pe oameni şi s-a judecat pe sine. În timp ce toţi oamenii sînt vicleni şi laşi, în timp ce femeile sînt cochete şi frivole, a constatat că el singur este drept, generos, dezinteresat...*".

Doumic nu este de acord cu această interpretare. O numeşte o „*deformare a rolului*" şi-l acuză pe Lucien Guitry de a-i fi dat „*interpretarea cea mai falsă*". Încă mai înainte de aceasta, un alt actor vestit al vremii, Coquelin-l'aîné observase tendinţa, provenită din romantism, de a face din Alceste un fel de Hamlet, de Faust, de Manfred, „*un om al durerii, o fiinţă simbolică, un mit, virtutea încarnată, idealul uman*". A interpreta astfel *Mizantropul* scria Coquelin-l'aîné, în broşura pe care i-a consacrat-o, citată de Doumic, înseamnă a trece peste titlul ei : o comedie. Vechiul actor şi istoricul literar mai nou doresc deci ca interpretarea piesei lui Molière să se înapoieze la intenţia ei primitivă, la aceea pe care i-a dat-o poetul însuşi şi publicul lui contemporan, intenţia de a provoca rîsul. Alceste ar fi unul din geloşii vechii comedii, un Arnolphe, un Bartholo. Interpretarea romantică a fost o simplă „*deformare*".

Nu depreciez nicidecum o cercetare ca a lui Doumic. Încercarea de a reconstitui sensul originar al unei opere literare este legitimă şi binevenită. O astfel de încercare este o prelungire a interpretării filologice şi istorice, dar nu chiar interpretarea estetică despre care mă ocup aici. După cum editorul unui text, adică filologul, urmăreşte să-l reconstitui în forma lui autentică, după cum istoricul încearcă să-l explice prin condiţiile sociale care l-au generat, tot astfel aceşti oameni de ştiinţă pot să-şi propună a investiga intenţia proprie a unui autor mai vechi, în opera lui, şi modul în care a reacţionat publicul vremii. O cercetare, ca aceasta din urmă, face parte din treapta filologică şi istorică a interpretării. Mulţi critici literari, ba chiar mulţi actori sau regizori, nu depăşesc niciodată această treaptă. Cînd aceştia din urmă se interesează cum era jucată altădată o dramă de Shakespeare sau o comedie de Molière, şi cînd, după strîngerea documentării necesare, montează un spectacol în forma mai mult sau mai puţin exactă a trecutului, ei se comportă ca filologi şi ca istorici. Dar ceea ce ei obţin este o reconstituire de caracter ştiinţific, mai mult decît o nouă creaţie de artă, o piesă de muzeu, avînd răceala operelor smulse din ambianţa lor. Tot astfel proce-

dează şi izbutesc a face criticii care ne arată ce a fost o operă pentru trecut, dar nu şi ceea ce poate însemna ea pentru noi, oameni ai zilelor de astăzi, cu gusturile, tendinţele, sufletul vremii noastre.

Realitate estetică, adevărată valoare de artă, n-au decît operele coordonate cu aceste gusturi şi tendinţe, cele care ne vorbesc, cele cărora le putem răspunde. Nu ne mai interesează atunci dacă înţelesul pe care-l dăm unei opere a trecutului este cel confirmat de documente. Şi, în această privinţă, pot evoca o amintire personală. Sînt trei sau patru decenii de cînd l-am văzut jucînd *Avarul* lui Molière pe Ion Brezeanu. Nu-l voi uita niciodată cu acutele vocii lui, cu sprinteneala lui parcă bătută de vînt, cu mişcarea braţelor în juru-i, ca şi cum ar fi căutat un punct solid şi ar fi vrut să se sprijine de ceva. Era ceva straniu, oarecum îngrijorător, în apariţia şi atitudinile lui. Rîsul pe care-l stîrnea sublinia o bufonerie imensă, un grotesc din vecinătatea fantasticului. Te întrebai dacă Harpagon nu este cumva un nebun. Dar cînd, de frica hoţilor care i-ar fi putut periclita comorile, se învîrtea bălăbănindu-şi braţele, dar prinzîndu-se numai pe sine însuşi, cînd, după dispariţia casetei se prăbuşea la rampă, implorînd publicul să i-o restituie, spectatorii simţeau un fior tragic, ca în faţa unei teribile deteriorări a naturii umane, provocată de iubirea nemăsurată a aurului. Cred că Ion Brezeanu făcea parte din şirul actorilor, ieşiţi din romantism, care au dat o viaţă nouă repertoriului clasic. Este probabil că jocul lui urma o linie a adîncirii vechilor semnificaţii, acordată cu gustul modern, mai puţin dispus să se amuze de comicul frivol. Ne găsim în faza unei maturităţi mai înaintate, îmbogăţiţi prin atîtea experienţe ale istoriei, capabili de a azvîrli sonde mai adînci în sufletul omenesc, încît nu mă pot împiedica de a înnoi semnificaţiile operelor de altădată şi nici nu pot condamna pe artiştii sau pe interpreţii literaturii care mă ajută să le înnoiesc.

Opera literară trăieşte în timp şi îşi renovează necontenit înţelesul. Constatarea aceasta este cu atît mai adevărată cu cît opera este mai complexă, mai bogată, mai profundă. Cînd o ghicitoare întreabă : *„Cine geme nebolind şi caută nepierzînd“*, persoana care găseşte răspunsul, spunînd : *„porcul“*, atinge singura şi stabila semnificaţie a acestei metafore. Dar care este semnificaţia lui Hamlet, a lui Don Quijote, a lui Faust ? Epocile succesive ale culturii le-au dat mereu alte înţelesuri, substituind celor vechi pe altele noi. Una din temele cele mai interesante ale literaturii comparate este tocmai istoria receptării unei opere şi a reputaţiei unui scriitor. Fiindcă o astfel de cercetare este posibilă, înseamnă că nimeni, în decursul timpului, n-a atins semnificaţia invariabilă a marilor opere ale trecutului şi că a fost nevoie, necontenit, a înlocui pe una din ele printr-o alta. Iată cazul, adeseori studiat, al lui Virgil. Contemporanii lui August vedeau în el pe marele poet naţional al Romei, proslăvitorul vechilor tradiţii, poetul pietăţii şi al pămîntului italic. Evul-Mediu îl recunoaşte ca pe unul din profeţii creştinismului. Egloga a IV-a ar fi anunţat noua eră. Dante îl alege drept călăuza lui. Umaniştii admiră perfecţiunea formei lui şi fac din el modelul stilului poetic, după cum Cicero devine modelul prozei. Secolul clasic găseşte în Virgil toate cuviinţele, **les bienséances**, cerute de estetica vremii. Este un rod al civili-

zaţiei. Preţuirea aceasta se propagă pînă tîrziu. O anecdotă, transmisă prin Sainte-Beuve (*Étude sur Virgile*, 1857, pg. 321—322) povesteşte că Frederic II a întrebat odată pe Gellert: *„Preferaţi pe Homer sau pe Virgil?"*. Comparaţia dintre cei doi poeţi devenise tipică din vremea umanismului. *„Homer este original"*, a răspuns Gellert. *„Da, a confirmat Frederic, dar Virgil este mai civilizat"* (*Virgile est plus poli*). Este tocmai motivul pentru care preţuirea lui devine mai rece în zorile romantismului, mai ales în Germania. Gustul vremii mergea către poezia spontană a vechilor popoare, nu către imitaţia ei rafinată. Hegel, în *Estetica* lui (III, 3, 3, 6) rezumă o întreagă evoluţie, cînd scrie: *„Viziunea poetului este cu totul deosebită de lumea pe care ne-o descrie, şi zeii lui n-au frăgezimea unei vieţi proprii"*. În ultimele decenii s-a produs însă un reviriment în preţuirea poetului, apreciat acum, de către un Burckhardt, Curtius, Haeckert, ca reprezentantul sintezei de cultură a Occidentului. Care este, în această varietate de opinii, adevăratul Virgil? Adevăratul Virgil este de fiecare dată altul, altfel văzut, altfel valorificat. Transmisiunea unui poet nu este asigurată decît de neîncetata lui reconsiderare. Încremenirea imaginii unui poet este un semn sigur al morţii lui, a ieşirii din circuitul viu al istoriei, prin care acesta îşi schimbă necontenit chipul şi este asociat cu valori noi. Interpretarea estetică a operei literare are misiunea s-o privească din unghiul propriu al epocii ei de cultură şi s-o lumineze prin fascicolul de raze proiectat de această epocă.

Înseamnă oare că mobilitatea interpretării estetice poate rămîne indiferentă faţă de lucrarea filologului, care aspiră către stabilirea textului autentic şi invariabil, şi faţă de cercetarea istoricului, care urmăreşte plasarea operei în vremea ei şi aflarea condiţiilor care au generat-o? Desigur că nu. Istoria criticii este plină de gafele interpreţilor estetici neatenţi la datele filologiei şi ale istoriei. Scaliger, în *Poetica* lui de la mijlocul secolului al XVI-lea a luat odată pe Musaios, cîntăreţul legendar pre-homeric, despre care vorbeşte Virgil, drept autorul povestirii elenistice *Hero şi Leandru*, pe care o prefera eposurilor homerice. Este cunoscută polemica în jurul lui **totuşi** din ultimul vers al poeziei *Floare albastră* de Eminescu, citit uneori ca **totul** şi determinînd, în această lecţiune, o altă interpretare a poeziei decît aceea pe care o impune adversativul **totuşi**. Aşa-zisul *Panegiric al lui Ştefan cel Mare* a putut fi luat drept un text al veacului al XVI-lea, şi admirat ca atare, pînă cînd Densusianu a arătat că era o fabricaţie din prima jumătate a secolului al XIX-lea, după modele franceze. Inconsiderarea datelor filologice şi istorice compromite interpretarea estetică, care devine atunci arbitrară. Interpretarea estetică cu drepturile ei de a lumina opera din diferite puncte de vedere şi de a scoate din fondul ei nelimitat tot alte şi alte valori nu se poate mişca, dacă nu vrea să rătăcească, decît în cadrul ferm, stabilit de filologie şi de istorie.

Între diferitele trepte ale interpretării literare, oricît de deosebite ar fi obiectivele lor, nu există contradicţie, ci o cooperare pe care propunîndu-ne-o ca ideal, trebuie s-o urmărim prin formaţie multilaterală şi prin cercetare interdisciplinară.

Scriitori

Anton Pann

Dacă ar mai trăi astăzi, văzîndu-ne adunaţi spre a-i aduce laudele noastre, Anton Pann s-ar mira din cale-afară. Contemporanii nu i-au dat atîta cinstire. Îl văd cu fesul în cap, cu giubeaua în spinare, învîrtind în mîini mătăniile lui de lemn bine mirositor, aduse de la Sfîntul Munte. El ne-ar spune : *La părul lăudat cu sacul mare să nu te duci. Cînd eşti poftit la vr-o masă, pleacă sătul de-acasă. Cînd eram la mama şi eu ştiam să cos, că mama împungea şi eu trăgeam acul. Tot ţiganul îşi laudă ciocanul.* Dar fiindcă nu era cu totul lipsit de conştiinţa de sine, ar fi adăugat îndată : *Lumea să te laude, cîinii să te latre. Pe mine cîţi cîini m-au lătrat, toţi au turbat. Cine are vecini răi se laudă singur.* În jurul anului 1830 şi mai ales după această dată, cînd se desfăşoară activitatea lui literară, existau scriitori învăţaţi, la curent cu literatura marilor ţări de cultură. Un personaj al lui Costache Negruzzi, dintr-una din nuvelele lui, citeşte pe Balzac. Grigore Alexandrescu ştia să recite pe de rost epistolele lui Boileau. Stamati cunoştea pe Puşkin. Ce să mai spun de tînărul Kogălniceanu ? Ştiinţa istorică şi juridică cea mai înaltă îi era cu totul familiară. Anton Pann a declarat odată că nu este un scriitor învăţat. *N-am învăţat nici o limbă din cele poleite*, spunea el în prefaţa *Fabulelor şi istorioarelor* din 1831. Şi cu acel tact al omului care îşi vădeşte limitele sale, pentru a putea vorbi mai cu înlesnire despre meritul său, el scrie :

De veţi găsi vreun cusur în stil, nu aveţi drept să mă osîndiţi, fiindcă m-am dezvinovăţit, spuindu-vă că eu altele n-am învăţat, decît din mica copilăria mea mi-am bătut capul ca să ajung desăvîrşit în meşteşugul muzicei

bisericeşti, în care am şi izbutit. [...] Aceasta am învăţat, domnilor, şi de poate cineva să găsească vreun cusur asupra acestui meşteşug, ruşinea mea va fi, [...] că de a mă lăuda singur nu-mi este de folos.

Lipsă de cultură, neînvăţătură ? Stăm pe gînduri şi ne întrebăm : Există numai cultura mijlocită prin tipar ? Este învăţat numai omul care a zăbovit în multe şi bogate biblioteci ? Deşi în profesiile pe care le exercităm noi, profesorii, avem în permanenţă nevoie de cinci sau de şapte mii de volume, ne putem lămuri din ele că există şi o altă cultură, agonisită în experienţele unei vieţi pline de mişcare, cu dese schimbări ale locului şi îndeletnicirilor, multe observaţii făcute asupra oamenilor, asupra moravurilor şi năravurilor lor. Mai ales dacă urechea este atentă şi mintea ascultătorului este subţire şi prevenită, încît ştie să distingă îndată vorba cu miez şi cuvîntul de duh, învăţătura omului poate deveni foarte întinsă şi preţioasă. O astfel de învăţătură a avut Anton Pann. Numărul paremiilor, al snoavelor şi fabulelor, al cuvintelor şi deci al noţiunilor, al trăsăturilor de moravuri şi de caracter, pe care Anton Pann le-a reţinut, este atît de mare, încît în comparaţie cu el toţi scriitorii vremii par mai degrabă la un început de drum. Întreaga cultură transmisă prin oralitatea populară a fost însuşită de Anton Pann. Şi această cultură este atît de vastă, iar el o produce cu un debit atît de neistovit, în construcţii obţinute prin acumulări atît de uriaşe, încît pentru a găsi un alt scriitor pe măsura lui, trebuie să-l căutăm printre vechii povestitori ai Renaşterii, un Boccaccio, un Rabelais, un Cervantes, scriitori care au reprodus, în sinteze personale, întreaga cultură populară a neamului din care făceau parte, sporită cu aluviunile depuse de înţelepciunea şi fantezia altor multe neamuri, unele foarte îndepărtate şi foarte vechi.

Cum şi-a însuşit Anton Pann această cultură ? Citind harnic în cartea vieţii. Se născuse către sfîrşitul secolului al XVIII-lea într-un sat din Bulgaria, la Sliven, unde tatăl lui, un căldărar român, îşi exercita meşteşugul. Mama era o grecoaică şi se numea Tomaida. Au fost mereu schimburi de oameni între sudul şi nordul Dunării. Aşezări româneşti în Bulgaria şi aşezări bulgăreşti în ţările române n-au fost de loc rare în lumea deopotrivă oprimată de administraţia feudală a vremii. Cînd birurile nu mai puteau fi plătite şi oamenii stăpînirii căutau pe vreun nemulţumit sau vreun rebel, acesta îşi încărca lucrurile în lotcă şi, dibuind un drum de apă prin păpuriş şi printre ostroave, căuta ţărmul salvator dincolo, în sudul marelui fluviu. Refugiatul se instala ca mic negustor sau meşteşugar într-un loc unde se aflau şi alţi oameni de acelaşi neam cu el şi în mica obşte formată pe această cale se vorbea limba de-acasă, se auzeau zicalele şi snoavele strămoşilor. Este o împrejurare cu totul remarcabilă faptul că una din cele mai bune limbi româneşti ale secolului al XIX-lea, limba lui Anton Pann, s-a format în afară de graniţele ţării străbune. Populaţia creştină a Peninsulei Balcanice, adică oamenii aparţinînd claselor exploatate, trăiau în groaza Semilunei. Paşii apăsau cu pumnul greu peste raialele lor. Unii oameni îşi luau lumea în cap şi plecau în haiducie de baltă. Alţii rămîneau acasă, în strîmtele lor ateliere, cîrpind papucii localnicilor sau ciocănind arama, ca

tatăl lui Pann, vreun Pandele sau Pantelimon. De multe zeci de ani creştinătatea apăsată, plugarii iobagi şi micii negustori sau meseriaşi ai satelor şi tîrgurilor, aşteptau mîntuirea de la Ţarul tuturor Rusiilor. Nădejdea aceasta se animă în 1806 cînd începe războiul ruso-turc. Oamenii încep acum să vorbească mai liber, să-şi spună păsurile lor. Dar cînd Napoleon ameninţă din apus şi armatele ruse sînt chemate să întîmpine pe năvălitor, un mare val de oameni le însoţeşte peste Dunăre. Doi fraţi de-ai lui Pann cad în bătăliile din jurul Brăilei. Tomaida cu unicul ei fiu rămas în viaţă îşi găsesc adăpost la Chişinău. Anton află aici un oraş mare, cu grădini întinse. Bisericile strălucesc cu clopotniţele lor aurite. Dinăuntru se aud cîntări mărețe. Coruri pe mai multe voci şi preoţi înveştmîntaţi în odăjdii fastuoase intonează axioane şi irmoase, tropare şi condace, cum nu se puteau auzi într-o mică biserică de sat. Anton este primit în corul bisericii catedrale. Este rînduit printre soprani. Are o voce limpede şi plăcută, pe care vîrsta n-o va altera. Aici va pune el baza învăţăturii sale muzicale, cu care se va mîndri mai tîrziu şi-i va da un loc printre reformatorii muzicii bisericeşti în Principate. Nu rămîne totuşi mult la Chişinău. După 1810 apare în Bucureşti.

Cum arătau Bucureştii şi cum trăiau oamenii în timpul ultimelor domnii fanariote şi al celor dintîi domnii naţionale ne putem face o idee din multele documente ale vremii, printre care scrisorile adresate de Ion Ghica lui V. Alecsandri au darul de a ne aduce vii trăsături de moravuri şi mici amănunte semnificative, mai preţioase uneori pentru cunoaşterea trecutului decît documentele oficiale. Istoria este viaţa trăită şi cei care au trăit-o ştiu să ne vorbească despre ea cu mai mult folos pentru noi. Răscoala lui Tudor va trece peste acea lume cutremurînd-o, dar fără s-o prăbuşească. Cetăţuia feudală va trebui să primească alte multe lovituri de catapultă, pînă să cadă la pămînt. Înainte şi după 1821 se continuă, într-un fel, aceeaşi viaţă. Iată mai întîi oraşul. Dîmboviţa străbătea Bucureştii într-un curs atît de sinuos, cu dese poduri legănate azvîrlite de pe un mal pe altul, încît omul nu ştia cînd se găseşte pe partea stîngă sau dreaptă a rîului. Cînd apele veneau mari, cartiere întregi erau inundate. Umezeala se infiltra în temelia caselor şi se urca pînă la cornişe. O mare construcţie, palatul unui Ghica, se prăbuşeşte, ros de umezeală. Mişună totuşi, pe străzile din jurul Dîmboviţei, o lume întreagă de negustori şi breslaşi, tabaci şi şelari, zlătari, ceaprazari, cojocari, blănari, croitori, cavafi, curelari, bogasieri, braşoveni, lipscani, brutari, cîrciumari şi măcelari. Zarafii îşi scoteau micile lor cutii de lemn pe patru picioare şi îşi vindeau galbenii şi mahmudelele. Mai totdeauna domnea groaza în lumea isnafilor. Aga apărea în tîrg cu cîntarul şi falanga. Vai de acela pe care-l prindea cu ocaua mică. Îl bătea la tălpi cu nuiele şi-l ţintuia de urechi. Dar urmăririle erau curmate, îndată ce starostele breslei se înfăţişa la curte cu porcoiul de mahmudele. În timpul lui Caragea exacţiunile ajunseseră la culme, cu ajutorul marilor boieri cu barbă, aşa că, după cum ne spune Ghica, ieşise vorba: *Belu beleşte, Golescu goleşte, Manu jupuieşte*. Din malul Dîmboviţei se desfăcea printre grădini drumul care urca spre Mitropolie şi către dealul Filaretului. Era

un loc păduros, cu arbori seculari, printre care, în nopțile de vară, nu mai conteneau cîntecele și petrecerile. În stînga Dîmboviței, urcînd panta, se întindea Podul Mogoșoaiei, atît de șubred pe alocuri, cu multe scînduri lipsă, încît trecătorului în vreme de noapte i se întîmpla adeseori să alunece cu piciorul în mocirla de dedesubt. Dar după ce treceai de biserica Sărindarului, lăsînd în stînga și mai în fund locul de verdeață cu apele limpezi ale Cișmigiului, începea cartierul protipendadei. La Cișmeaua roșie, Domnița Ralu, fata mai mică a lui Caragea, zidise un teatru. Veneau apoi casele Moruzeștilor, ale Manilor, ale Văcăreștilor, cu mari curți cu acareturi și grădini, pînă în marginea moșiei Filipeștilor, devenită mai tîrziu teren urban. Tineretul din protipendadă nu contenea cu chefurile.

Pînă-n-ziuă, ne spune Ghica, *vuiau mahalalele de cîntece, de gîlcevi, de bătăi și de lătrături de cîini.*

În acest oraș plin de cele mai izbitoare contraste sociale, în care exploatarea și corupția se răsfățau în voie, dar plin de mișcare și de loc auster, apare Anton Pann. Ion Ghica crede a-și aminti de el ca de unul din elevii școlilor ținute pe prispa bisericilor și în care se formau grămăticii boierilor și cîntăreții bisericilor. Informația nu este însă de loc sigură. Ea este cuprinsă într-o scrisoare intitulată *Școala acum 50 de ani* și este datată din 1880. Dar la 1830 și chiar mai înainte, Pann nu mai putea fi elev. Era cîntăreț de biserică, autor și editor. Tipărise mai multe *Calendare*, o culegere de *Cîntări de stea.* Trecuse prin mai multe episoade de dragoste, încheiate cu căsătorii nefericite. Cel din urmă se desfășurase în 1827, cînd, ducîndu-se să predea muzica bisericească la Seminarul din Rîmnicu-Vîlcea și la Mănăstirea dintr-un lemn, se îndrăgostește de o maică tînără, cu care dispare peste munți, după ce o deghizase în costum băiețesc. Timpul petrecut la Brașov, cu iradieri în alte centre și, poate, pînă la Buda, a fost cel mai bogat în urmări pentru activitatea lui Pann.

La începutul secolului trecut începuse în Ardeal o mișcare de cărți poporane, care continua o îndrumare mai veche, provenită din literaturile apusului. Pe la începutul secolului al XV-lea începuse descompunerea orînduirii feudale, o dată cu noua lume burgheză care va crește mereu de aci înainte. Teme care proveneau din marile poeme ale cîntecelor de gesta sau din romanele curtene, ca și alte multe întîmplări închipuite pe care și le povestea epoca feudalității, intră în narațiuni mai scurte răspîndite în popor, cu o profunzime sporită îndată ce invenția tiparului, la mijlocul veacului al XV-lea, pune la îndemîna mulțimilor un însemnat instrument de cultură. Valul trece din tărîm în tărîm și atinge, la începutul secolului al XIX-lea, pămîntul Ardealului și pe români, dintre care doi scriitori, Vasile Aaron și Ioan Barac, se consacră compunerii de cărți poporane. Vasile Aaron publică *Patima lui Isus Hristos*, povestirile *Sofronim și Harita*, *Piram și Tisbe*, *Anul cel mănos*, *Leonat din Longobardia și nevasta lui Dorofata.* Ioan Barac tipărește *Risipirea Ierusalimului* și poema *Arghir și frumoasa Elena*, apoi o traducere a *Halimei* și altele.

Activitatea lui Aaron şi Barac i-au dat lui Pann ideea de a o continua. Spiritul lui era un neistovit tezaur de snoave, de cuvinte de duh, de cîntec, mult preţuit în adunările vesele ale vremii. La poalele dealului Mitropoliei şi spre Filaret se întindeau vestitele grădini ale lui Deşliu, Pană Breslea şi Gaiaferi. Noaptea, în timpul verii, nu mai conteneau cobzele sub copaci. Şi cînd veneau primele boloboace cu must de la viile aşezate dincolo de Filaret sau mai de departe, de la Valea-Călugărească sau de la Drăgăşani, începea o vastă frenezie, ca în dionisiile antice. Se auzeau cîntece de lume, în care Fanarul presărase sarea anacreontică :

„Cine la amor nu crede
N-ar mai călca iarba verde,
Ah, amor drăgălaş,
Vedea-te-aş călugăraş,
Ardă-ţi rochiţa pe tine
Cum arde inima-n mine,
Raţa ici raţa colea,
Raţa paşte papura,
Jupîne povarnagiu" şi altele.

Cîntau trubadurii vremii, unii din ei cîntăreţi de biserică, alţii procopsiţi de boierii care găsiseră în cîntecul lor desfătare şi acel sentimentalism, nu foarte demn, al boierimii noastre, atît de orientale prin gust şi înclinaţii. Cîntau Nănescu, Unghiurliu sau Chiosea-fiul. Iancu Moruzzi, Bărbucică Văcărescu, fraţii Bărcăneşti, Costache Faca nu puteau fără ei. Pe unul, Nicolae Alexandrescu, l-a căftănit Grigore Ghica, ajuns domn al ţării, făcîndu-l cafegi-başa. Într-un rînd a apărut şi un tinerel înalt de statură, rumen la faţă, cam gîngav, dar mare mucalit şi excelent muzicant. Era Nicolae Filimon, cîntăreţ la Biserica Batiştii, corist în trupa Madamei Carl, flautist în orchestră, apoi cronicar muzical şi, în sfîrşit, autorul *Ciocoilor vechi şi noi*. Şirul acestor trubaduri sau truveri, reprezentînd o formă a artei populare, care ar merita să fie cercetată mai de aproape, este destul de numeros în prima jumătate a veacului trecut. Din rîndul lor se ridică şi Anton Pann, care se deosebeşte totuşi de ei prin depozitul mai bogat al memoriei sale, printr-o imaginaţie capabilă să-l sporească, printr-un dar de observaţie care îl asociază cu multe trăsături împrumutate timpului şi lumii lui, dar mai cu seamă printr-o înţelepciune fină şi adîncă, în care se concentrau experienţele omului din orient, adunate în multe şi lungi veacuri de opresiune.

Înapoiat din Ardeal, Anton Pann se aşază deci la lucru. Începe activa lui operă de autor şi editor, care o dublează pe aceea de cîntăreţ. De la 1843 are şi o tipografie. Se deplasează adeseori în ţară, ascultînd şi notînd cu hărnicie proverbe şi snoave, care vor intra apoi în compunerea scrierilor sale. Îşi duce singur cărţile în tîrguri şi le vinde acolo. În copilăria mea am mai apucat colportajul de cărţi poporane, ca o formă încă vie a negustoriei aşa încît îmi dau seama de aceea pe care o practica Anton Pann.

în bîlciul de Sfînta Mărie din Giurgiu, la acela din Cîmpulungul Muscelului, de la Rîureni sau la Moşii din Bucureşti, am mai văzut, printre cele mai variate articole ale comerţului şi ale industriei începătoare, printre multele minuni oferite fanteziilor naive, alături de viţelul cu două capete, de copilul cu trei picioare sau de femeia cu trupul de peşte, în mijlocul zgomotului asurzitor, emanat de la izvoarele sonore cele mai variate, am văzut pe călugărul tăcut, descins de la schitul lui de munte şi oferind cumpărătorilor broşurele întinse pe o maramă, *Visul Maicii Domnului*, *Minunile Sfîntului Sisoe*, *Alexe, omul lui Dumnezeu*, alături de care nu rareori se întindea taraba păzită de un negustor mereu pe drumuri, care vindea *Alexandria*, *Tilu Buh-Oglindă*, *Istoria Ghenovevei de Brabant*, *Halima sau O mie şi una de nopţi*, *Archir şi Anadam* şi alte multe cărţi mişcătoare şi cuminţi, pe care am dorit de multe ori să le mai am în mînă, dar pe care rareori mi-a mai fost dat să le întîlnesc. Se opreau în faţa lor un ţăran care voia să ducă acasă o carte de petrecere, de învăţătură sau de pietate, o fată sau un soldat doritori să dea un prilej visării lor, cîte un om mai bătrîn dornic să regăsească o povestire a tinereţii, vreun mucalit din sate sau tîrguri, sigur că va afla acolo vorbe de duh, bune de-a fi repetate şi altora. Scoteau bănuţul de aramă şi plecau cu marfa lor uşoară pe care o regăseau după decenii, într-un fund de ladă, nepoţii şi strănepoţii. Pentru toţi aceştia a scris Anton Pann, pentru imensul public popular, în mintea căruia cartea era ceva deosebit de ceea ce a devenit pentru noi. Mi se pare că ceva din farmecul cărţilor a dispărut pentru cel care o deschide cu spirit critic, adică în dispoziţia de a o judeca şi de a-i rezista. Dar cei care străbăteau altădată frumoasele cărţi poporane şi desluşeau cu oarecare greutate cuvintele şi legăturile lor, simţind cum din semnul tipărit se încheagă o imagine sau o gîndire, o întîmplare înfiorătoare sau veselă, o cugetare înţeleaptă, cartea era neapărat crezută şi influenţa ei asupra cititorului avea o putere pe care armătura critică a împuţinat-o. Scriind pentru acest public, Pann era un autor aparţinînd unui tip dispărut astăzi. Scriitor, tipograf, editor şi colportor, el ştie bine cui adresează cartea sa, care sînt gusturile şi nevoile morale ale celui care-l va citi, ce-i cere acesta şi ce trebuie el să-i ofere. Un autor modern se întreabă cu nelinişte dacă îşi va găsi un public şi cum va fi primită lucrarea sa. Această nelinişte nu-l turbură niciodată pe Pann. El ştie bine cine se va opri în faţa tarabei lui şi cine va scoate bănuţul de aramă pentru a duce cu sine minunea cuprinsă în filele cărţii lui. Scrie numai pentru aceşti oameni, nicidecum pentru literaţi şi pentru critici, nici pentru publicul mai învăţat, dar despărţit de sufletul naiv şi curat al poporului, de care nu-l mai leagă nici o punte. Scrie cu naivitate, fără poleieli, fără atenţie la convenţiile care înlocuiesc adeseori talentul, dar de cele mai multe ori cu politeţe şi totdeauna cu mare fineţe şi cuminţenie.

De unde provin nenumăratele teme ale scrierilor lui Anton Pann? El le-a cules mai întîi din imediata lui apropiere, de la părinţi, de la oamenii cunoscuţi la Sliven, apoi de pe lungile drumuri ale ţării, din sate,

orașe și bîlciuri, de la tovarășii de petrecere, de la nenumărați oameni pe care i-a cunoscut și i-a ascultat. Ne-a spus-o el însuși. Aceste opere sînt *de la lume adunate și iarăși la lume date.* Dar pînă a ajunge la el, proverbele, snoavele, fabulele și glumele lui Anton Pann vin mult mai de departe, de peste țări și mări, încît cine ajunge să înțeleagă imensa arie a răspîndirii lor, pînă în momentul în care au ajuns sub pana scriitorului român, nu poate să nu se simtă mișcat de marea și tainica unitate a omenirii. Încă din 1883, un învățat, M. Gaster, a stabilit cîteva din izvoarele cele mai îndepărtate ale scrierilor lui Anton Pann. Cînd Gaster ajunsese în vîrstă foarte înaintată și trăia departe de țară, în 1936, el a revenit asupra acestei teme de cercetare a tinereții sale, făgăduind din nou în introducerea unei ediții a *Povestei vorbei* că va da la iveală studiul lămuritor al izvoarelor și paralelelor celor o sută de snoave care compun această operă. Studiul lui Gaster n-a mai apărut și dacă el nu se mai găsește nicăieri, va mai trebui să așteptăm pînă cînd un alt erudit va găsi răspunsul acelorași întrebări. Răsfoim cartea lui Gaster și aflăm lucrurile cele mai surprinzătoare. Astfel povestirea *Archir și Anadam,* publicată de Pann în 1850, provine din *Viața lui Esop,* o operă a Orientului asiatic, trecută apoi prin Bizanț și prin traduceri slavone și românești, acestea din urmă semnalate în manuscrise din secolul al XVII-lea. În *Povestea vorbei* există o snoavă menită să ilustreze proverbul *Unde e minte multă, e și nebunie multă.* Este vorba de o fată care dă pețitorilor ei răspunsuri ciudate și neînțelese, al căror sens se lămurește mai în urmă. O snoavă asemănătoare se găsește în *Gesta Romanorum,* culegerea de istorioare a evului-mediu, în renumita carte populară a italienilor, *Bertoldo,* apoi în povestirile semințiilor turcești din sudul Siberiei. În *Nastratin Hogea* al lui Pann ni se povestește cum eroul aude odată că cineva poate intra în casele oamenilor, încălecînd pe o rază de lună. Încearcă experiența, cade și se lovește rău. Această snoavă se găsește printre fabliau-urile franceze ale secolului al XII-lea, în culegerea medievală *Disciplina clericalis* a lui Petrus Alphonsi, apoi în *Gesta Romanorum.* În *Șezătoarea la țară* se narează, la un moment dat, povestea celor trei gheboși, soțul unei femei și prietenii lui. Aceștia murind în împrejurări care ar fi putut compromite cinstea femeii, urmează să fie aruncați de un hamal în apă. Isprava n-apucă să fie săvîrșită cu ultimul ghebos, care este părăsit la ușa unui cîrciumar. Cîrciumarul iese să vadă cine bate în ușa lui și lovește mortul, pe care crede apoi că l-a ucis. Vrea deci să scape de el și, de aci înainte, oamenii cei mai deosebiți, un pescar, un plugar, un vînător, un morar, se cred deopotrivă autorii asasinatului, pînă cînd zapciul lămurește, în felul său, întîmplarea. Povestirea aceasta a fost narată și de Barac. Dar originea ei urcă mai sus, la *Halima,* de unde a trecut deopotrivă în fabliau-urile franceze și în poveștile germane. Povestea lui Pann : *De cînd ploua cu cîrnați* din *Fabule și istorioare* vine din *Syndipa* persană, povestea celor șapte înțelepți, narată încă o dată de Mihail Sadoveanu în *Divanul persian.* Dar Syndipa ea însăși vine probabil dintr-un prototip indian, trecut printr-o versiune arabă și siriană, ajunsă într-o traducere grecească în secolul al XI-lea, într-una evreiască în secolul al XIII-lea, într-una lati-

nească ulterioară, de unde francezii au scos *Le Roman des sept sages*, neogrecii o traducere a lor din secolul al XVIII-lea, pe care o tălmăceşte un manuscris românesc de la sfîrşitul aceluiaşi secol şi o tipăritură, de la 1802, din Sibiu, făcută de un Simeon Pantea, *Istoria Syndipii filozoful*, de care va fi luat cunoştinţă Anton Pann, fie direct, fie prin relaţiunea unei persoane intermediare. *Planul Simigiului* din *Fabule şi istorioare* povesteşte despre simigiul care, ducînd o tavă cu ouă în cap, plănuieşte cum s-ar putea îmbogăţi cu ele, sare de bucurie cînd se închipuie bogat şi sparge toate ouăle. Snoava seamănă cu fabula lui La Fontaine : *Pierette et le pot-au-lait.* Prototipul ei cel mai îndepărtat se găseşte în *Panciatantra,* vestita colecţie antică de povestiri ale Indiei. Am dat numai cîteva, puţine exemple de izvoare şi paralelele stabilite de Gaster în învăţata lui carte, *Literatura română populară.* Itinerariul celor mai multe din teoriile literare populare începe cu Orientul, în primul rînd cu India antică, unde a funcţionat fantezia cea mai productivă a omenirii, de unde a trecut, prin popoarele Orientului apropiat, la Bizanţ şi de aici la slavi şi la popoarele occidentale, luînd uneori apoi şi drumul invers, pentru a restitui Orientului ceea ce îi aparţinea cu titlul şi meritul creaţiei, sau cel puţin al transmiterii. Studiile de felul celor întreprinse de Gaster şi de maeştrii lui sînt dintre cele mai bogate în sugestii. Căci iată că în timp ce naţiunile s-au opus mereu unele altora, în timp ce războaiele le divizau nu spre folosul lor, dar spre cel al agresorilor şi spoliatorilor, ele n-au întrerupt niciodată legăturile şi în ciuda celor care doreau să le menţină separate şi înduşmănite, se continua neîncetat opera de unificare a conştiinţei omeneşti. O snoavă născocită în Orient este găsită hazlie şi înţeleaptă de oamenii ţărilor celor mai depărtate de izvorul ei, care au povestit-o din nou şi au vărsat-o în circuitul interior al literaturii lor populare. A auzit-o cineva, cu sute sau cu mii de ani în urmă, aproape de leagănul naşterii ei, un marinar, un negustor sau un soldat. Aceştia au luat-o cu ei ca povestire gravată în memorie sau ca manuscris şi au purtat-o legănaţi de cămile sau de valurile mării, au povestit-o în porturi, la vreo masă de han, într-o adunare veselă de oameni, într-o tabără militară, într-un bîlci sau într-un loc de pelerinaj. Cei înapoiaţi din călătorii îndepărtate au povestit-o celor rămaşi acasă, mama sau doica au povestit-o unui copil somnoros, bunicii au spus-o nepoţilor. Prin toate aceste fiinţe a trecut un fir care a înconjurat de mai multe ori pămîntul şi care ne ţine pe toţi laolaltă ca membrii unei singure comunităţi, a marii comunităţi umane, zadarnic răşluită şi măcelărită de provocatorii războaielor. Pînă a se unifica prin raţiune şi instituţii omenirea povestitoare este una. Anton Pann face parte din verigile marelui lanţ. Îl citim deci nu numai cu plăcere, dar, atunci cînd înţelegem lucrurile mai bine, şi cu emoţia de a stabili prin el contactul cu fantezia unică şi eternă a omenirii.

S-a spus uneori că Anton Pann este un folclorist. Nu încape îndoială că transcrierile sale au fost dintre cele mai întinse şi că scrierile compuse de el alcătuiesc un izvor folcloric de cea mai mare însemnătate. Mai ales în materia proverbelor, nimeni înainte de Zanne, care de altfel l-a folosit

din plin, n-a dat o colecţie mai bogată a maximelor populare. Un folclorist este totuşi un om de ştiinţă şi meritul său constă în întinderea investigaţiilor şi în exactitatea transcrierilor sale. Nu aceasta din urmă a fost însă preocuparea lui Anton Pann. Scriitorul nostru dispune cu libertate de materia populară. Nu pregetă să-i schimbe forma, dacă prin accentuarea contrastelor sau prin versificare, poate să obţină un relief mai puternic al zicerii. Interesul culegerilor lui Pann, mai cu seamă în *Povestea vorbei*, stă apoi în faptul că autorul surprinde apropierea dintre diferitele proverbe, auzite în împrejurările cele mai deosebite, şi le grupează după afinităţile lor, în capitolele unui adevărat tratat de morală practică, ale cărui teme sînt : *despre cusururi sau urîciuni, despre pedanţi sau copilăroşi, despre vorbire, despre minciuni şi flecării, despre năravuri rele, despre leneşi, despre beţie, despre lucrare, despre învăţătură, despre negoţ şi tovărăşie, despre amor şi ură, despre neunire şi neînţelegere, despre iuţeală şi mînie, despre amicie sau prietenie* ş.a.m.d. Cîtă vreme morala n-a fost o ştiinţă filozofică, o ramură a sociologiei, ea a fost arta practică a vieţii, profesată nu de gînditori sistematici, ci de oameni cu multă experienţă, agonisită în condiţiile unei existenţe încercate. Mai ales cînd vechea fălnicie a lumii greceşti decade, cînd cetăţile îşi pierd libertatea sub apăsarea puterii macedonene din nord, cînd luptele de clasă devin din ce în ce mai acute, se pune problema cum poate fi viaţa tolerată, cum trebuie omul să trăiască. Şi atunci filozofia nu mai este predată de un Platon frumoşilor copii ai vechilor ginţi aristocratice, ci ea este împărtăşită pe drumuri şi în pieţe de un om sărac, lucid şi amar, care ştie multe fiindcă a suferit mult. Diogenes îşi ia toiagul, încarcă în spinare sacul cu merindea lui săracă, şi porneşte la drum însoţit de cîinele lui credincios, învăţînd pe oameni că trebuie să-şi limiteze nevoile, să se lipsească de bunuri, să dispreţuiască prejudecăţile, să se apropie de natură. Tipul filozofului popular, vorbind în numele experienţei, devine unul din cele mai răspîndite în lumea sclavagistă, în epoca lungului ei amurg. După secole apare la Roma un sclav frigian foarte sărac, Epictet, care o ia înaintea nevoii, înfrîngîndu-şi trupul prin suferinţe şi privaţiuni şi recomandînd răbdarea şi pietatea. Epictet nu este un filozof învăţat. N-a scris nimic. Poate nici nu ştia să scrie. Vorbele i-au fost culese, pe măsură ce alunecau din gura lui înţeleaptă, de un discipol, de Arrian, care ni le-a transmis spre învăţătura noastră. Din activitatea acestor moralişti practici s-a strîns comoara de înţelepciune a antichităţii, din care omenirea s-a îndestulat mereu. Neîncetat s-a simţit nevoia alcătuirii unui repertoriu al înţelepciunii antice. Preocuparea a fost foarte vie în timpul Renaşterii, cînd se produce receptarea masivă a culturii vechi. Şi atunci un umanist al vremii, Erasmus din Roterdam, adună în *Adagiile* sale tot ce i se părea a fi vrednic de păstrat în conştiinţa omenirii din cîte gîndise antichitatea. O parte din *Adagiile* lui Erasmus trece în *Hristoitia* lui Anton Pann. Naum Rîmniceanu compusese o culegere asemănătoare mai înainte. Dar este revelator faptul că scriitorul român care aminteşte în mod atît de surprinzător pe cei ai Renaşterii prin plăcerea lui de a povesti, prin adîncul lui contact

cu întreaga fantezie a poporului, îi amintește și prin tendința moralizatoare, inspirată de înțelepciunea vechimii. Trebuie să ținem neapărat seama de această trăsătură pentru a înțelege figura literară a lui Anton Pann. Folclorist? Desigur, pînă la un punct, dacă ne putem lipsi de rigoarea metodei științifice, pentru a recunoaște unui scriitor calitatea de folclorist. Poet liric? Da, dar fără o conștiință lirică superioară, în *Spitalul amorului*, unde scriitorul sacrifică adesea pe altarul trivialului cîntec de lume al epocii. Povestitor? În cea mai mare măsură. Unul din cei mai buni ai secolului al XIX-lea, prin mulțimea și ingeniozitatea episoadelor, prin știința gradațiilor și a rezolvărilor. Dar povestitorul a stat totdeauna în serviciul moralistului. Ceea ce a urmărit Anton Pann în toate scrierile sale de seamă a fost să transmită o învățătură, o maximă de viață, o îndrumare pentru buna întocmire a unei existențe omenești. Făcînd așa, el continua linia filozofilor populari ai antichității, rămași multă vreme ca un tip viu în Orient, în întinsa arie a Bizanțului, și care mai produce încă în veacul al XIX-lea românesc, alături de el, de Pann, figura pînă la un punct asemănătoare a unui Cilibi Moise, poate ultimul descendent al înțelepților rătăcitori, profesînd în tîrguri și pe străzi, ca cinicul Diogene altădată. Atît de puternică este însușirea de moralist a lui Pann, încît toate snoavele lui nu sînt debitate decît cu intenția de a ilustra o maximă, notată de el mai înainte sau rezultînd din ea, ca tîlcul ei mai adînc. Făcînd însă așa, ce podoabă a cumințeniei se desprinde din ea și cît adevăr cuprind tablourile lumii prin care scriitorul a trecut?

Morala lui Pann este a unui om din Orient, care a cunoscut timp de veacuri opresiunea și a învățat să fie prudent, rezervat, răbdător, înțelegător al suferinței străine și gata să-l ajute și s-o ușureze. Este, desigur, aceea a unui om credincios. *Temeiul înțelepciunii este frica lui Dumnezeu*, ne învață scriitorul. Ni se recomandă fermitate în credința proprie și toleranță față de toate credințele străine. *Cinstește toate legile, dar te închină numai la a ta; căci cel ce se închină la două credințe, acela nici o lege n-are și la toți e-n ură mare.* Ferește-te de ingratitudine, că soarta e schimbătoare. *Fii recunoscător făcătorilor tăi de bine în timpul cît ai avut trebuință de dînșii și nu-i uita în timpul fericirii tale; că nu știi cum se întoarce soarta care umblă ca o roată, ea astăzi te înalță ca în dulap și mîine te dă peste cap.* Pune înțelegere și simțire în binefacerile tale: *Pe omul înțelept și scăpătat sau sărac ajută-l mai cu simțiciune, măcar de orice lege ar fi; că a face bine nu este niciodată rău; precum zice proverbul: tu binele din mîini îl scapă și lasă să cadă măcar și în apă, că binele nu s-afundă, ci stă pe deasupra-n undă.* Moralistul recomandă rezervă față de cei mari: *Cu mai marii tăi daraveră să n-aibi.* Ia-ți măsurile tale din vreme, căci înșelăciunea te pîndește: *La stăpîn nu te băga fără tocmeală.* Înțeleptul știe cu cîte primejdii îl înconjoară stăpînitorii lui: *Înaintea celor mari nu fi îndrăzneț la vorbă și grabnic la răspuns; ci te înfățișează cu sfială și răspunde cu socoteală; că toată graba strică treaba; iar vorba dulce mult aduce.* Cîntărește-ți bine cuvintele și nu le lăsa să

curgă cu uşurinţă. *Cînd vrei să vorbeşti cu cineva, să-ţi scoţi cuvîntul prin trei lacăte, adică : unul să-l aibi la inimă, al doilea la gît şi al treilea la buze ; că dacă iese din gură cuvîntul se duce iute ca vîntul ; şi nu-l poţi ajunge nici cu armăsarul, nici cu ogarul.* Sîntem preveniţi împotriva uşurătăţii în vorbire : *Păzeşte-te de vorbe fanfaroane sau flecare, nici întrebuinţa minciuni ; pentru că minciuna întîi cade şi ca plumbul în apă se afundă, iar în urmă iese ca frunza pe undă.* După controlul cuvintelor se impune cel al sentimentelor şi deprinderilor : *Apără-ţi ochii de invidieri sau zavistii, mîinile de răpiri şi furtişaguri, gura de pîri şi clevetiri şi picioarele de către pasuri rele.* Nu adînci zavistia între oameni : *De vei avea vecin rău sau vreun asupritor, nu purta în contră-i ură, să te asemeni lui... că cu oţet şi cu fiere nu se face agurida miere.* Previne pe cei predispuşi la vorbirea mînioasă : *Cui îi iese din gură blestemul, îi cade în sîn ca ghemul.* Fereşte-te de frecventările proaste, ca să nu ţi se poată spune : *s-a strîns rînced lîngă muced.* N-are încredere în justiţia vremii : *Fereşte-te de certe şi judecăţi, că totd-auna e mai bine o învoială strîmbă, decît o judecată dreaptă.* Nu cădea în capcana linguşirii, dar fii atent la învăţăturile omului înţelept : *Pe omul cel înţelept, lipeşte-l cît poţi de piept ; şi îi ascultă învăţăturile, primindu-le cu sete, ca cînd ai bea apă dintr-o fîntînă rece ; că mai bine e să te bată un înţelept decît să te laude un nerod.* Fii politicos, cultivă prietenia, dar fii rezervat şi aici : *Cercetează-ţi vecinii şi amicii sau prietenii ; dar însă du-te mai rar şi şezi puţin ; nu fii ca anghira sau racul corăbiii, care uşor se aruncă în apă şi cu anevoie se ardică ; că e mai bine să pleci şi să nu le pară bine, decît să şezi pînă să li se urască de tine.* Este recomandată atitudinea modestă : *Cînd vei fi chemat la masa altuia nu grăbi să şezi la locul cel dintîi.* Nu fi zgîrcit : *Scumpul nu e stăpîn pe banii săi, căci banii îl stăpînesc pe el.* Fii milostiv : *Din mîna ta întinde şi săracului o bucată de pîine.* Fii ospitalier, caută tovărăşie bună la drum şi bagă bine de seamă unde te adăposteşti : *Păzeşte pe drum părăsit să nu apuci, vama împărătească să nu o ocoleşti şi la cîrciuma unde vei vedea nevastă tînără şi bărbatul bătrîn să nu dormi, că la asemenea loc se adună oameni de toată mîna.* Poţi lua diferite hotărîri în viaţă, dar fiecare la timpul ei : *Sau fă-te ostaş, sau fă-te călugăr, sau te însoară, dar însă ostaş să te faci mai tînăr, călugăr mai bătrîn, şi să te însori cînd ajungi la minte coaptă.* Mai ales în capitolul căsătoriei moralistul vădeşte mare prudenţă : *Cînd vei vrea să te însori, deschide ochii în patru ca să nu aduci pe dracul cu lăutari în casă.*

Toate aceste sfaturi ale înţelepciunii în viaţă, şi altele multe, sînt împărtăşite de Archir nepotului său Anadam şi alcătuiesc în povestirea care poartă numele celor două personaje un adevărat tratat de morală. Maximele acestea produc cea mai mare plăcere cititorilor prin conciziunea formulării lor, prin comparaţiile şi metaforele care le animă, prin limba lor atît de savuroasă. Dar mai ales ele învie o societate întreagă, în lunga epocă de opresiune a despotismului oriental. Vedem prin ele, ca printr-un ochian care ne aduce aproape oameni şi stări îndepărtate, dar actuale încă în epoca lui Pann, relaţiile dintre oameni, dintre stăpînitori şi supuşi, dintre judecă-

tori şi impricinaţi ; îi vedem în frecventările lor de societate, în raport cu cei slabi, nenorociţi sau săraci ; cum călătoresc, fac negustorie, discută şi se sfădesc, petrec şi se însoară. Vedem, în fine, reacţiile unui om instruit prin toate relaţiile vremii, atitudinea lui măsurată şi plină de caritate şi toleranţă. Ceea ce domină etica înţeleptului format în această epocă era stăpînirea de sine şi prudenţa. Căci era greu să trăieşti în acea vreme întemeiată pe nedreptate, pe opresiune şi exploatare ; era greu să fii om neavut sau slugă, pus mereu în faţa celor mari şi puternici, călător pe drumuri nesigure, pîrît sau reclamant la un scaun de judecată. Pentru a te salva în grelele împrejurări ale vremii, trebuia să ai minte multă, pricepere de oameni, fineţe şi dibăcie. Etica lui Pann rezumă şi reuneşte toate aceste însuşiri, cărora le adaugă umorul care nu dă greş niciodată ; cealaltă virtute cu care omul vremii se putea mîntui. Umorul te face să depăşeşti un moment greu, mîngîie o amărăciune şi reface curajul şi încrederea în viaţă. Aşa s-a format, din această frămîntare a vremurilor, arta de moralist şi de umorist a lui Anton Pann.

Nenumărate au fost roadele acestei arte în *Povestea vorbei*, în *Nastratin Hogea*. Nu este cu putinţă să le rînduim acum pe toate, arătînd pe moralist în funcţiunea lui de narator. Va veni într-o zi un tînăr care va studia pe Pann, aşa cum el merită, în multiplicitatea temelor lui, pentru a le plasa în circuitul lor mondial şi pentru a arăta ce au devenit ele sub mîna meşterului nostru, ce ecouri a reţinut acesta din societatea lui, care a fost temperamentul, filozofia şi mijloacele lui artistice. În aşteptarea acestui cercetător al viitorului, nu pot să nu privesc ceva mai de-aproape cel puţin cîteva din realizările lui Pann. Iată, de pildă, povestea care urmează, în *Povestea vorbei*, grupului de proverbe *Despre minciuni şi flecării*. Este vorba de un împărat al răsăritului care a pierdut un inel cu o piatră făcătoare de minuni. Pristavii împărăteşti anunţă că va fi bogat răsplătit găsitorul lui. Vorba pristavului este auzită de un biet cîrpaci, trăind în mare sărăcie şi care ia atunci o hotărîre nebunească :

„Auzind atuncea pe pristav strigînd,
Şi-mpregiur copiii de foame plîngînd,
Le dete o gură să tacă din plîns,
Să-nţeleagă, lumea pentru ce s-a strîns
Şi-n urechi sunîndu-i că publicuiesc
De inel şi darul cel împărătesc,
Începu să strige : „Nu mai publicaţi,
Eu îl ştiu inelul, nu-l mai căutaţi".

Dus în faţa împăratului, cîrpaciul precizează că poate afla inelul prin arta lui de ghicitor, şi cere răgaz de patruzeci de zile, în timpul căruia să i se servească un tain bogat. Bunul simţ al femeii se alarmează de această învoială extrem de imprudentă. Dialogul cîrpaciului cu femeia lui pune în lumină deznădejdea care l-a angajat pe improvizatul ghicitor pe o cale atît de

primejdioasă. Patruzeci de zile de viață bună plătesc mai mult decît patruzeci de ani de sărăcie. Și pe urmă, cine știe ? inelul va fi găsit poate în acest răstimp și legămîntul cîrpaciului va rămîne fără obiect.

> „Cînd va vrea norocul să-și întoarcă pasul,
> Nu aduce anul ce aduce ceasul.
> Așa dar (zic poate) va da Dumnezeu
> Cumva să-l găsească și iaca scap eu".

În vremea asta s-a înfipt un cui în inima marelui vizir, deținătorul necinstit al prețiosului inel, care ajunsese la el după ce trecuse prin mîinile a patruzeci de slujitori. Acest vizir are conștiința neliniștită a unui Macbeth. Vorbele altfel destul de clare ale cîrpaciului, spionat de oamenii lui, sînt tălmăcite și răstălmăcite ; ele îi răpesc vizirului odihna nopților, îi fac o față ca pămîntul, îl îngălbenesc *„ca turta de ceară"*. Vizirul vrea atunci să dobîndească certitudini personale. Se deghizează ca slujitor și se înfățișează cîrpaciului. Vorbele din nou răstălmăcite ale acestuia îl decid pe vizir să i se deschidă. Dar oare va ști ghicitorul să păstreze taina pe care i-a încredințat-o ? Aici intervine finețea bietului om din popor care cîștigă încrederea vizirului prin vorbirea lui plină de făgăduință :

> „O Doamne ! — răspunse bunul ghicitor —
> Eu o știu pricina, frate slujitor,
> Și tocma d-aceea vremea prelungesc,
> Că îmi este milă lumea să muncesc.
> Dar puteam inelul să-l ghicesc pe loc
> Și băgam d-atuncea pe mai mulți în foc ;
> Ci crez omenirii, că om sînt și eu
> Și greșim adesea toți lui Dumnezeu,
> Dar el ne așteaptă să ne pocăim,
> Nu ne pedepsește-odată cum greșim ;
> Într-acest chip nouă pildă vrînd a da,
> Că și noi asemeni să putem răbda,
> Și cu bunătate să ne folosim,
> Să nu grăbim rău-n grab să-l pedepsim".
> Umilit vizirul zise către el,
> (Scoțind totodată și acel inel) :
> „Iată dar inelul, că l-am găsit eu,
> Și mă-ncrez în tine ca în Dumnezeu".

Vizirul este sfătuit să bage inelul pe gîtul unei lebede din grădinile împărătești. Cînd sorocul se împlinește și este chemat la palat, ghicitorul cere sacrificarea lebedelor. Lebedele sînt tăiate și inelul este găsit, iar împăratul își ține făgăduința, dăruind pe ghicitor cu caftan, armăsar și palat. Soluția problemei, pe care cîrpaciul o aștepta de la întîmplare și minune, este obținută deci pe cale psihologică, prin știința sufletului omenesc și a purtării cu oamenii.

Povestirea nu se oprește aici. Devenit celebru, falsul ghicitor este solicitat de împăratul unei țări vecine, care pierduse o decorație, „*o cavalarie*", cu pietre prețioase. Cererea nu putea fi respinsă. Un tătar, trimis să-l aducă, însoțește pe ghicitor. Călătoria reunește pe doi oameni cuprinși de mari îngrijorări. Cîrpaciul se „*veștejește*", cum ne spune povestitorul, de grija că nu va mai putea răspunde încrederii puse în el ; tătarul pentru că el însuși era hoțul decorației și, după o vorbă întîmplătoare a ghicitorului, interpretată în sensul preocupării lui, nu se îndoia de loc de facultățile minunate ale tovarășului său de drum. I se dechide așadar, ca și vizirul altădată. O stratagemă rezolvă din nou problema. Dar cînd falsul ghicitor se întoarce acasă, în palatul lui, nesiguranța și mîhnirea îl copleșesc, pentru că nu știe cum ar mai putea găsi răspunsul problemelor care i se vor putea pune în viitor. Se hotărăște atunci să rupă cu impostura lui, să spulbere echivocul în care trăia și, dîndu-și foc casei, se lamentează că i-a dispărut zodiacul care-l ajuta la ghicit. Împăratul nu-l oropsește pentru acest motiv, ci dimpotrivă. Un nou palat înlocuiește pe cel pierdut. Și povestea se termină cu un accent raționalist și cu invitația de a nu pune temei pe flecăreala ghicitorilor :

„Mulți săraci în lume cred în ghicitori,
Fără să-i cunoască că-s înșelători,
Fiindcă se-ntîmplă cu vreum cuvînt,
Ceva să ghicească zicînd numa-n vînt ;
Dar vor lua pildă din acest cîrpaci,
Prin ce uneltire s-a vestit dibaci,
Și să nu mai puie-n ghicitori temei,
În bobi și cărți date de proaste femei".

Această încîntătoare narațiune, plină de mișcare și de culoare, cuprinzînd atîtea amănunte hazlii și ingenioase, manifestă în același timp o psihologie dintre cele mai juste, prin felul în care știe să redea dezvoltarea sentimentelor omenești, și mai ales, prin finețea și îndemînarea aceluia care se pricepe să le folosească. Este una din cele mai bune povestiri ale lui Anton Pann și una dintre cele care ilustrează mai bine ideile și atitudinile lui.

În afară de formula lui morală, care înfățișează atît de limpede rezultatele experienței unui om din popor într-un lung trecut de apăsare, țara veche trăiește cu mare relief în povestirile lui Anton Pann. În *O șezătoare la țară sau Călătoria lui Moș Albu*, un grup de povestiri înscrise într-o povestire de cadru ca în *Povestirile din Canterbury* ale lui Chaucer sau ca în *Hanul Ancuței* al lui Mihail Sadoveanu, ne întîmpină oameni, locuri, situații, moravuri, nenumărate înfățișări ale țării și ale epocii scriitorului. Iată cum pornește la drum, pe vreme de noapte, un oarecare Stan :

„Din București într-o toamnă plecînd pentru un drum lung,
Seara pîn'la Colintina abia putui să ajung.
Aci fiind hanuri multe aș fi putut să rămîi,
Și ca un drumaș pedestru în acea noapte să mîi,
Dar ca să nu fac ca țiganul, carele cînd a plecat,

Şi-a luat pila, ciocanul, şi în tindă s-a culcat,
Viindu-mi aceste-n minte îmi iau traista pe ciomag
Şi după ce ca tot omul un ciocan de rachiu trag,
O iau pe jos la drum iute, văzînd că s-a înserat,
Ca să ajung mai de vreme să găzduiesc la vr-un sat".

Pe drum, Stan cade într-un puţ uscat. În zadar strigă atunci cînd, dimineaţa, aude scîrţîituri de car. Nimeni nu-l aude. Îl descoperă nişte copii care păşteau vitele. Părinţii copiilor îl scot pe bietul Stan din groapă. Noaptea următoare cere adăpost unei femei, în satul care-i iese în cale. Bărbatul femeii, un cimpoier, îl primeşte cu prietenie, şi-l pune să joace, dar îl goneşte cînd bagă de seamă că drumeţul nu dă toată cinstirea păsatului oferit în covată. Nimereşte, în fine, la o şezătoare. Apare preotul satului şi arendaşul grec, caracterizat prin vorbirea lui coruptă. Preotul opreşte desfăşurarea prea zgomotoasă a şezătorii. Moş Neagu propune ghicitori, în felul acelora ale lui Till Eulenspiegel, pe care preotul ştie din cînd în cînd să le dezlege. Stan începe să povestească şi el : A fost odată un boier care se obligase faţă de împăratul său cu răspunsurile unor ghicitori. Neputînd să le dezlege singur, umblă prin cîrciumi şi cafenele pentru a afla pe unul mai iscusit ca el. Sîntem în mediul urban. Oamenii vorbesc cu **bon-jur** şi **rezon.** Un pierde-vară al cafenelei se pricepe să dea răspunsurile căutate şi este dus la împărat, căruia-i explică înţelesul unei enigme şi-i evocă destinul omului din popor mereu expus arbitrarului stăpînilor. Enigma era : *Ce e-n cinste primit / Ş-apoi e şi suduit ?* Omul de cafenea explică :

„Zise : «Slăvite-mpărate ! eu sînt cel nenorocit,
Carele am fost în cinste şi am fost şi suduit ;
Că cum am ieşit din şcoală c-obicinuit atestat,
Moşul înălţimii tale fiind atunci împărat,
În curtea împărătească în slujbă m-a priimit
Şi nici tatăl meu, poci zice, atîta nu m-a iubit ;
Dar dimpotrivă asupra-mi ceva cînd se supăra
Cu cîte-i venea la gură striga şi mă ocăra.
Şi cînd îi trecea necazul, sau vina-mi cînd o uita,
Ca la un pămîntesc înger asupra mea să uita.
Murind el, eu iar în curte în slujba mea am rămas
La tatăl mării tale moştenire sau miras ;
Şi el asemenea iarăşi în cinste m-a priimit,
Dar cînd de vreo pricină pe mine se supăra,
Atunci să fugi, să iei cîmpii, vai de capul meu era !
Apoi necazul trecîndu-i iar ca întîi mă iubea
Mă chema cu binişorul şi cu dulceaţă-mi vorbea ;
În scurt am trăit cu dînsul, cum zic, dulce şi amar !
Acum nu ştiu, ce-mi vei face împărăţia ta iar !...»"

Urmează alte numeroase povești, printre care și povestea celor trei gheboși, amintită mai înainte. Moș Popa povestește despre un oarecare Bunea care s-a pus să ridice un coșar pentru vite. Descrierea chipului în care lucrează Bunea, ajutat de nevastă, este dintre cele mai vii :

„Colo-n deal odată, era o căscioară
Unde ședea Bunea ș-a sa soțioară.
El nu avea vite decît numai vacă
Și lipsea asupra un coșar să facă,
Unde de o ploaie să s-adăpostește
Și la o ninsoare s-aibă să ierneze,
Bunea totd-auna dat fiind la muncă
Ca și toți, cu sapa, cu coasa în luncă,
N-avea cînd coșarul să și-l îngrădească
Zilele de lucru să nu le știrbească.
Nevasta lui însă, fără să mai tacă,
Tot mereu zicîndu-i ca să stea să facă,
În cele din urmă și el să apucă
Îngrijind nuiele și pari să aducă,
Cheamă pe nevastă, cu ea sfătuiește
În ce loc să-l facă și ce fel voiește,
După ce-mpreună planul își făcură,
Și unul și altul cît se pricepură
După rînduială întinde și sfoară
Lungul, curmezișul stînd tot ei măsoară
Pe linie dreaptă coșarul să-și facă,
Vrînd el la tot satul lucrul lui să placă.
Deci după ce face o cruce-n piept sfîntă,
Se apucă-ndată parii șir împlîntă,
Începe-ngrădește, soața-i iar ca toate,
Sta tot împrejuru-i, ajută cît poate
Dîndu-i cînd nuiele, cînd maiul să bată,
Dorind ca să-l vază, cînd mai curînd gata.
Dînd și la soroace cîte-o săritură
Să-mpingă tăciunii, să-i facă hiertură,
Nu se zăbovește, se întoarce-ndată
S-apucă, ajută iar îmbărbătată".

Coșarul se înalță strîmb și Bunea îl strică o dată, de două ori și de trei ori, pînă cînd, după o săptămînă, construcția este ridicată fără cusur. Dar nevasta nu este de acord cu întîrzierea. Fiindcă nu consimte să recunoască dreptatea bărbatului este lovită. Așa pățesc, pînă la urmă, toate femeile satului solidarizate cu veleitatea de independență, dar și cu încăpățînarea nevestei lui Bunea. Într-o altă povestire, un nerod, întîlnit de un negustor, îi răspunde cu o neghiobie, care poate ascunde și neîncrederea :

„De unde vii, mă creştine ? El : Ia, din sat de la noi.
Îl întreabă negustorul : Din care sat de la voi ?
El începu să-i arate cu mîna către un deal,
Iacă d-acolo, zicîndu-i, de supt acel mal.
Bine, negustorul zice, dar ce sat este nu ştiu.
Satul nostru, el răspunde, şi eu de acolo viu.
Nu aşa, mă ! iar îi zise, ci te-ntreb că acel sat
Pe a cui moşie este, şi cum este botezat ?
Moşiile, el răspunse, nu ştii că sînt boiereşti ?
E a coconului nostru ce şade la Bucureşti,
Iar satu-l botează popa ca. şi pe la alte părţi
Cu apă-ntr-o căldăruşe, cum îi scrie lui în cărţi.
Negustorul lung privindu-l, peste tot cum o fi fost,
Zise ori că e Păcală, or că e un nerod prost !
Şi în urmă cu întrebarea, despre sat vorba lăsînd :
Dar cum te cheamă pe tine ? Îi răspunde el, zicînd :
Mă cheamă ca pe orcare : vino încoaci or vin-aci.
Negustorul ca de naiba începu a se cruci,
Dar cu chemarea-mpreună, negustorul iar urmă :
Cum te strigă ? El răspunse : Mă strigă : vino ! u ! mă !"

Răspunsurile nerodului se urmează cu aceeaşi adecvare neadecvată, care speculează echivocul, imperfecţiunea graiului omenesc. Procedeul este al lui Păcală. Numai arendaşul grec bănuieşte adevărata fire a omului. *Asta, frate, a fost un Păcală,* observă Kir Iani. În povestea unei fete, un bărbat se preface că e mort, pentru a-şi încerca nevasta, dar este luat drept vîrcolac şi omorît de-a binelea de locuitorii satului. Prilej pentru Moş Popa să reflecteze la primejdia superstiţiilor şi să recomande atitudinea raţionalistă. Frumoase cîntece populare, culese din multe regiuni, încheie şezătoarea. Nu este toată ţara veche aici, cu orînduirea şi oamenii ei, cu ţăranul iobag care-şi are toate zilele date, cu moşierii şi arendaşii, cu deprinderile, credinţele şi superstiţiile ei ? cu hanuri, cîrciumi, cafenele şi şezători, cu drumuri nesigure de ţară, cu adăposturi în case de ţărani săraci, cu eresuri despre morţi prefăcuţi în vîrcolaci, cu judecăţi strîmbe şi cu tirani arbitrari, cu puţina minte a stăpînitorilor încrezători în minuni, dar şi cu dibăcia oamenilor măsuraţi care ştiu să folosească aceste metehne, cu şiretenia care se ascunde bucuroasă sub masca neghiobiei, pretutindeni cu hazul unei vremi care ştie să rîdă cu poftă ? *O şezătoare la ţară*, ca şi *Povestea Vorbei*, ocupă în literatura română locul pe care-l deţin *Decameronul, Till Eulenspiegel* sau *Simplicius Simplicissimus* în literaturile Apusului şi merită să i se recunoască, asemenea acestora, titlurile de universalitate pe care le merită prin atîtea însuşiri eminente. Valoarea operelor lui Anton Pann a fost rareori precizată şi limpede pusă în lumină. Critica şi istoria literară trebuie să-şi plătească încă datoria lor faţă de Anton Pann.

Ne spunem că dacă Anton Pann va ajunge să fie cunoscut şi preţuit de oamenii altor ţări, nimeni nu-l va înţelege totuşi mai bine ca noi. Recitindu-l

de curînd, m-am gîndit mereu la el. Am revăzut crucea așezată pe mormîntul lui la Biserica Lucaci. Aș fi vrut să-mi găsesc timpul pentru a revedea modesta lui casă din strada care-i poartă numele. Lîngă Biserica Batiștei, unde a cîntat, există un uriaș dud bătrîn, unul din cei mai frumoși pomi din București. Mi-am zis că Anton Pann trebuie să-l fi văzut tînăr. Urcînd spre dealul Filaretului, am trecut pe lîngă grădinile unde se auzeau cîntecele lui. Multe s-au schimbat în țara noastră într-o sută de ani, dar uneori regăsesc în firea oamenilor, în vorba, în umorul lor ceva care mi-l amintește. A fost un om din mulțime și a întrupat acele virtuți ale ei, care l-au făcut să treacă biruitor prin vitregiile apăsărilor trecute. A avut multă minte, finețe și haz. Popoarele durează și cresc prin astfel de însușiri. Ne putem mîndri, gîndindu-ne că a fost înaintașul nostru.

Alexandru Odobescu — paşoptist şi umanist

Ajuns la vîrsta maturităţii şi într-un moment în care îi este dat omului să-şi privească drumul vieţii şi să se înţeleagă pe sine, Alexandru Odobescu a scris aceste cuvinte:

„Părtaş, printre cei mai tineri, din acea generaţie de la 1848, care-şi hrănea inima cu cele mai vii şi mai înalte aspiraţiuni, — iar, altmintrelea, înclinat mai mult, din fire, către ocupaţiunile literare şi istorice — am trăit aici în ţară, de pe la 1854 încoace, timp de douăzeci şi cinci de ani, cătînd, cînd la deal, cînd la vale, un colţişor unde să-mi durez sau un palat sau o colibă pe locul cam viran al literaturii şi al artei româneşti".

Însemnarea conţine cîteva din elementele esenţiale pentru înţelegerea scriitorului şi a operei lui. Cu umoru-i nelipsit, fără trufie, dar nu fără conştiinţă de sine, Odobescu numeşte domeniile lui, acelea în care a clădit o operă în atîtea privinţe a unui înaintaş. Interesantă este indicarea descendenţei lui spirituale. Aşternînd însemnarea lui în 1887, cînd oamenii revoluţiei de la mijlocul veacului dispăruseră sau trădaseră, lui Odobescu îi place să-şi aducă aminte că este *„părtaş"* al generaţiei de la 1848. Desigur, el nu face parte din rîndurile făuritorilor revoluţiei. Bălcescu este cu cincisprezece ani mai bătrîn ca el, C. A. Rosetti cu optsprezece, Bolliac cu douăzeci şi unu. Odobescu n-a fost un revoluţionar, n-a luat parte la încercarea de a răsturna orînduirea socială a vremii. Ajungînd însă la impresiile culturii în anii revoluţiei, el şi-a hrănit inima cu *„aspiraţiunile vii şi înalte"* ale acelei vremi. Unele din îndemnurile formate atunci s-au păstrat pînă tîrziu şi au dat operei lui cîteva din caracteristicile ei fundamentale. În scrierile povestito-

rului şi învăţatului, inspirat totdeauna de iubirea lucrurilor frumoase, de cultul trecutului naţional, de bucuria de a trăi şi de a contempla arta şi natura, pe care el le cunoştea dintr-o mare apropiere, se împleteşte firul dragostei de patrie şi de ţărănimea muncitoare şi, în general, gîndul unui om luminat, deschis înnoirilor şi cerîndu-le ori de cîte ori erau spre folosul celor mulţi şi al celor ce trudesc. Împrejurarea aceasta a fost mai totdeauna trecută cu vederea, impunîndu-se înţelegerea lui drept *„cel mai aristocratic spirit printre scriitorii noştri"*, care de la N. Iorga a trecut în caracterizările multor critici şi istorici literari. Se poate, fără îndoială, observa perfecta urbanitate a scrisului lui Odobescu, hrănit din cea mai curată substanţă a clasicismului vechi şi nou, dar nici un semn că scriitorul s-ar fi pus vreodată la dispoziţia clasei sociale din care descindea. Astăzi, cînd se înfăţişează o nouă ediţie a operelor lui alese, *„palatul"* sau *„coliba"* pe care era conştient a o fi ridicat, laturi noi ale operei şi personalităţii lui Alexandru Odobescu se impun privirilor noastre. Paşoptistul şi umanistul Odobescu ne apare într-o imagine nouă. În literatura critică ce i-a fost consacrată, destul de puţin întinsă de altfel, „paşoptismul" lui Odobescu a fost relevat încă din 1909 de G. Ibrăileanu în *Spiritul critic în cultura românească*. Printre contribuţiile mai noi, studiul cu care Al. I. Ştefănescu însoţeşte ediţia *Scrierilor alese* în 1949, pune de asemenea în lumină laturile înaintate ale activităţii scriitorului, dar şi ezitările sau frîngerea primelor lui avînturi. Imaginii unui Odobescu umanist şi paşoptist i se mai pot adăuga însă unele trăsături, cu atît mai mult cu cît părţi însemnate ale operelor, publicate în timpul vieţii sale sau după moartea lui, au rămas nevalorificate şi nu intră în compunerea profilului literar pe care ni l-a lăsat moştenire trecutul.

*

Alexandru Odobescu s-a născut în Bucureşti la 23 iunie 1834. Era fiul lui Ioan Odobescu (1793—1857), iuncăr în armata ţaristă în 1812, polcovnic în regimentul de husari *Atirţki* în războiul din 1828—1829, unul din organizatorii noii armate române în tabăra de la Craiova, în 1830. Printre episoadele vieţii colonelului Odobescu, care candidează la domnie în 1842, devine şef al oştirii în 1845 şi mare spătar în 1850, cel mai interesant pentru noi îl alcătuieşte rolul său în revoluţia din 1848. *Amintirile* colonelului reacţionar Lăcusteanu, un subaltern al lui Odobescu, coroborate cu alte documente, printre care scrisoarea pe care Bălcescu i-o adresează lui I. Ghica în focul evenimentelor, ne aduc bogate informaţii. Cînd izbucneşte revoluţia, Odobescu nu face parte dintre adversarii ei. Poate refuzul lui de a deschide focul asupra poporului îl determină pe Bibescu vodă să semneze constituţia. Colonelul se pune totuşi în fruntea reacţiunii, cînd foi volante, distribuite la 18 iunie, cer emanciparea clăcaşilor. Îl apostrofează şi pune mîna în pieptul lui Tell, ameninţîndu-l cu moartea, dar se dovedeşte ezitant cînd dă ordin maiorului Solomon să retragă trupele. Revoluţionarii îl introduc pe Ioan Odobescu în noul guvern. Dar cînd în încăierarea de pe Dealul Spirei trupele comandate de Solomon trag în mulţime, Odobescu este arestat. Guvernul revolu-

ţionar se refugiază şi Odobescu propune reacţiunii instalate la putere amnistia generală. Se pune totuşi, în dimineaţa de 30 iunie, în fruntea oştirii, pentru a reprima mişcarea însufleţită din nou, o dată cu ştirea despre înapoierea guvernului provizoriu. A doua zi intervine însă Catinca Odobescu, care, îngenunchind în faţa soţului, îl imploră să nu facă vărsare de sînge. Colonelul este teribil : *„Muiere ingrată... Numai atunci mă voi linişti cînd voi călca în sîngele tău şi al copiilor tăi"*. Cînd însă Catinca Odobescu părăseşte cazarma, poporul aclamă pe aceea care intervenise în favoarea lui. Îndîrjirea colonelului nu este neîmpăcată. După o convorbire secretă cu Ion Cîmpineanu, Odobescu ordonă din nou trupelor să nu tragă. *„Această politică sau, mai bine zis, trădare a Odobescului o voi afla-o pe lumea cealaltă"*, notează Lăcusteanu. Colonelul, care trădase pe revoluţionari, părăseşte în ultimul moment reacţiunea. Inutilă ezitare ! Figura lui nu s-a bucurat de stima posterităţii. Atitudinea lui, puţin glorioasă, în evenimentele din iunie 1848, nu justifică mormîntul monumental mare cît un sarcofag roman, ce se mai poate vedea în faţa bisericii Icoanei din Bucureşti.

Altă amintire a lăsat mama lui Alexandru Odobescu, Catinca. Era fiica lui Constantin Caracaş, doctor în medicină de la Viena, din 1800. Acesta, la rîndul lui, era fiul lui Dimitrie Caracaş, medic şi el, doctor al Academiei Fridericiane din Berlin în 1760, consilier de curte al ţarului Alexandru I, distincţie pe care o primise în 1815, pentru meritele pe care şi le cîştigase în timpul campaniei contra lui Napoleon. Doctorul Dimitrie Caracaş era autorul unui poem medical în limba greacă, iar fiul său, Constantin, a fost fondatorul spitalului Filantropia din Bucureşti şi autor al unei *Descrieri a Ţării Româneşti.* Catinca Odobescu era deci purtătoarea unei frumoase tradiţii intelectuale. Femeie instruită, căreia fiul ei îi va încredinţa taina primelor lui compuneri literare, Catinca Odobescu avea sentimente democratice, cultivate în cercul familiei, în care un frate, căpitanul Grigore Caracaş, era prietenul revoluţionarilor. Intervenţia ei pe lîngă soţul mînios, salutată de aclamaţiile poporului, venea deci din atmosfera înaintată a familiei, susţinută de influenţele de cultură cu care o înzestrase bunicul, format în Berlinul iluminat al lui Frederic al II-lea şi pe care ni-l putem uşor închipui ca pe un intelectual cu idei mai înaintate. Filonul democratic al operei şi acţiunii lui Alexandru Odobescu a fost sporit deci şi prin moştenirea de cultură a familiei din partea mamei.

Prima învăţătură o primeşte Odobescu de la un institutor Bîrzotescu. Trece apoi la Colegiul Sf. Sava, redeschis prin dispoziţiile Regulamentului Organic, unde urmează în clasele de umanioare, avînd colegi pe Theodor Aman, viitorul pictor, şi pe Al. Sihleanu, poet încă de pe-atunci. *„Provizorul"* liceului era Petrache Poenaru, o personalitate cu un rol întins în organizarea învăţămîntului muntenesc în epoca Regulamentului Organic şi mai tîrziu. Odobescu a consacrat vieţii şi activităţii lui Petrache Poenaru un discurs, plin de pietate, în 1889, cu prilejul celei de a XXV-a aniversări de la fundarea Universităţii din Bucureşti. Craioveanul Petrache Poenaru fusese elevul lui Gheorghe Lazăr la Sf. Sava şi devenise profesorul acestei şcoli încă din 1819. Prin

toată activitatea lui, Petrache Poenaru s-a dovedit un vrednic urmaş al dascălului său. Arătînd simpatie mişcării lui Tudor Vladimirescu, el devenise grămăticul acestuia şi este trimis, împreună cu stolnicul Giani, ca observator la Congresul din Laibach, unde mai mulţi suverani ai Europei se adunaseră cu scopul de *„a înfrîna spiritul revoluţionar"*. N-apucase însă s-ajungă acolo, şi, aflînd de uciderea lui Tudor, Poenaru se opreşte la Sibiu, unde învaţă limba germană, studiază apoi la Viena, la Paris şi poate la Londra, rămînînd în străinătate pînă la 1832, de unde se înapoiază cu bogate cunoştinţe în limbile străine şi cu specializări în direcţia ştiinţifică. Director al şcolilor din Muntenia între 1832 şi 1848, autorul probabil al *Introducerii* la legiuirea şcolară din 1832, Petrache Poenaru a adunat mari merite în direcţia dezvoltării unei şcoli naţionale. În 1848, Poenaru se alătură revoluţiei, făcînd parte din Comisia pentru dezrobirea ţiganilor. Mai tîrziu este dat în judecată pentru activitatea lui în timpul revoluţiei şi pentru vina de a fi lăsat să pătrundă în şcoli *„tendinţe mult prea liberale, mult prea patriotice"*. În 1871, vechiul om de şcoală şi revoluţionar îşi plăteşte o datorie de recunoştinţă, pronunţînd un discurs asupra lui Gheorghe Lazăr — unul din izvoarele biografiei acestuia, pe care Odobescu îl caracterizează drept *„pietoasa cuvîntare în care tatăl şcoalelor române din Bucureşti rostea pomenirea de veci a moşului lor, obîrşia şi capul unei familii, acum numeroasă, din care noi dascălii ne mîndrim a coborî"*. Prin învăţămîntul lui Poenaru la Sf. Sava, Odobescu primeşte deci moştenirea lui Gheorghe Lazăr, a cărei îndrumare patriotică şi democrată o va face să rodească în multe din operele lui.

Domnitorul Gheorghe Bibescu nu vedea cu ochi buni direcţia democrată şi naţională a învăţăturii mai înalte la Sf. Sava. Aceasta era preferabil deci să se predea în limba franceză şi, în acest scop, încă din toamna anului 1847, ia fiinţă Colegiul francez al lui Monty, care aduce din Paris pe alţi doi profesori, Voraigne şi Hurard. Odobescu intră în această şcoală. Opinia publică reacţionează împotriva măsurilor lui Bibescu. Sînt unii părinţi care se împotrivesc ca fiii lor *„să-şi uite limba română"* şi refuză înscrierea lor în Colegiul francez. Un profesor al vremii — Pleşoianu — denunţă tendinţa reacţionară a reformei lui Bibescu:

„... Şcoala care fu mai nainte a casat-o numai că erau tot filozofi, tot istorici, tot poeţi şi scriitori pre toate podurile, pre toate colţurile şi aceste nu plac la ciocoi, precum se vede" (*Omagiul Bianu*, pag. 163).

Încercarea de deznaţionalizare a învăţămîntului, făcută prin înfiinţarea Colegiului francez, se prăbuşeşte o dată cu înlăturarea eforiei şcolare a boierilor Alexandru şi Constantin Filipescu şi a lui Manolache Băleanu, care o patronau. Diferitele materii încep să se predea din nou în româneşte, iar Monty părăseşte ţara, după ce îşi reclamă drepturile sale, pe care le preţuieşte la 3 000 galbeni.

În vacanţa mare din 1847, Odobescu însoţeşte pe tatăl său la Balta Albă, unde se adună, pentru băile de sare, o mulţime pestriţă, dornică de petreceri, de baluri în fiecare seară. Acolo îl vede Odobescu mai întîi pe Vasile Alecsandri, tînăr de 26 de ani, *„vesel şi încă de atunci cunoscut prin farmecul*

neaoş-românesc al muzei ce-l inspiră", după cum îşi va aminti în *Pseudo-Kyneghetikos.* Amintirea poate să fi fuzionat de altfel cu imaginea generală a lui Odobescu despre Alecsandri, căci în vara anului 1847 poetul *Steluţei* o pierduse şi o plîngea pe Elena Negri, moartă pe vaporul care o aducea, împreună cu poetul, de la Constantinopol. Alecsandri a trecut de altfel destul de repede de la Balta Albă, după cum o dovedeşte relatarea lui în *24 de ceasuri la Balta Albă,* 1847, publicată în *România literară* din 1855. Odobeştii — tatăl şi fiul — se instalează în apropierea lacului, la Grădiştea, pe malul stîng al Buzăului, într-o casă cu colonelul Engel, polcovnic rus intrat în serviciul armatei române şi care, căsătorit cu o boieroaică, îi amintea acesteia moartea cîte unuia din robii ţigani, pe care-i primise ca zestre: „*Plinci, Anicuţa-l meu! a murit la dine un sestre!*" Colonelul Engel îi dăruieşte lui Odobescu o puşcă de vînătoare, şi ciovlicele, ciocîrliile şi gîştele sălbatice, dar mai cu seamă vrăbiile cad cu grămada. Ocupaţia vînătorească a lui Odobescu n-a fost însă de lungă durată. „*Mi se pare că întru atîta se cam mărginesc foile de dafin ce am putut culege în cariera mea cinegetică*", notează scriitorul în *Pseudo-Kyneghetikos.* De la Balta Albă adresează Alexandru mamei sale o scrisoare, datată din 8 iulie 1847. Este prima scriere a lui Odobescu. Compusă în limba franceză (tradusă de N. Iorga în *Oameni cari au fost,* I, 1911, pag. 55 urm.), scrisoarea reproduce părţi din jurnalul pe care tînărul îl ţine cu regularitate. Însemnările intime ale adolescenţilor au de obicei un caracter romantic şi sentimental, pe care sîntem surprinşi a nu-l întîlni în jurnalul tînărului Odobescu. Autorul, în vîrstă de treisprezece ani, este un spirit măsurat, un observator deschis la impresiile dinafară şi descrierea lui, din care nu lipseşte umorul, ne oferă un interesant tablou de moravuri:

„*În sfîrşit, sîmbătă (4 iulie), după o poştă destul de lungă, am sosit în satul Balta Albă, care e departe de lac un sfert de ceas. Satul e plin de lume: munteni, moldoveni, ori evrei şi nemţi. Pe lîngă casele ţăranilor, s-au clădit barace de lemn, care seamănă de departe a grajduri, comparaţie care poate măguli mult pe locuitorii lor. Lacul e foarte întins. Dar în jurul lui nu sînt adăposturi trainice, aşa încît bolnavii şi cei sănătoşi (care sînt mai mulţi decît ceilalţi) au fost siliţi să-şi înalţe pe mal căsuţe de scînduri, ori să-şi întindă corturi. E foarte ciudat să vezi acest şir lung de astfel de locuinţe, aşa de hazliu alcătuite. Vezi acum în ele prăvălii de mode, cofetari şi alţi negustori, care vin să-şi vîndă vechiturile la oamenii din tîrgurile de primprejur. Stradei acesteia i se zice Podul Mogoşoaiei al Bălţii Albe. În această înşirare de colibe, fiecare neam se deosebeşte, aşa încît nu vezi într-o parte decît munteni, în alta decît moldoveni şi aşa mai departe*".

Pana scriitorului se încearcă şi într-un tablou de natură, o noapte cu lună, care prin delicatele lui notaţii vizuale, prin sforţarea de a-şi înţelege impresia, miră la un începător:

„*Ne întoarcem de la Balta Albă. Luna-şi desfăşoară farmecul pe un cer albastru stropit de nori fini (nuancés); stelele erau puţine şi acelea pe care le vedeai chiar aveau strălucirea lor slăbită de a lunii, care-şi răsfrîngea*

razele de aur în apele lacului pe care un vîntişor blînd le făcea să se zbenguiască graţios. De jur împrejurul lacului se mai zăreau focuri mărunte, care păreau că-i fac o cunună de stele. Fulgere slabe ţîşneau ici şi colo din toate părţile şi păreau nişte vulcani depărtaţi în mişcare. Dar părăsim malul şi, în curînd, printr-un şes sterp, sosim acasă. Mă miram cum se poate ca un lucru care e aşa de **material** *la lumina soarelui, să fie aşa de romantic sub lună*".

Însemnarea din urmă este a unui spirit reflexiv, trezit uşor din visul lui poetic.

Acesta să fie oare motivul pentru care Odobescu nu s-a putut decide niciodată să desăvîrşească o lucrare de imaginaţie? Compunerea de la Balta Albă nu este singura care ne-a rămas din această epocă a vieţii lui. Printre manuscrisele păstrate există şi schiţa unei drame: *Mihai Viteazu, înfăţişare dramatică în trei părţi,* în care eroul urma să fie prezentat în lupta-i eroică pentru a scutura jugul turcesc şi pentru a uni pe români înlăuntrul aceloraşi granițe. I se adaugă şi schiţa unei tragedii: *Ioaniţiu, craiul românilor.* Ideea de a scrie o dramă istorică îl va urmări toată viaţa pe Odobescu, care nu va ajunge să dea altceva decît proiecte.

În vara anului 1850 Odobescu porneşte la Paris, pentru completarea studiilor. El găseşte acolo societatea exilaţilor politici, pe Bolliac, pe Russo, pe Alecsandri, pe N. Bălcescu. Acesta se întorsese de curînd de la Londra, unde nu putuse să mişte guvernul englez în favoarea ţării sale. Bălcescu publicase acum *Question économique des principautés danubiennes* (Problema economică a principatelor dunărene), în care oprimarea ţăranilor era denunţată cu vigoare. În toamna lui 1850, Bălcescu scoate de sub teascuri numărul unic al *Româniеi viitoare,* cuprinzînd studiul *Mersul revoluţiei în istoria românilor.* Impresia pe care o face Bălcescu asupra tînărului Odobescu este din cele mai puternice, după cum o vor dovedi curînd primele scrieri ale acestuia din urmă. În jurul personalităţii atît de înalte şi de pure a istoricului lui Mihai Viteazul se strînge întregul tineret studios. Cînd la banchetul dat de studenţii români, Bălcescu rosteşte memorabilul său discurs *Mişcarea românilor din Ardeal la 1848,* nutrit din multe amintiri personale, este probabil că printre ascultătorii lui se afla şi Odobescu. Discursul este publicat de altfel în anul următor şi intervenţia lui Bălcescu în favoarea Ardealului revoluţionar a răsunat cu putere în sufletul emulului său mai tînăr, care-şi va aminti pînă tîrziu de îndemnurile primite atunci. La Paris întîlneşte Odobescu şi pe tinerii români veniţi aici pentru studii, înflăcăraţi cu toţii de ideile pe care revoluţia nu izbutise să le întrupeze în legiuirile şi instituţiile ţării. Odobescu a evocat grupul lor, compus din P. Iatropol, viitorul medic, Dimitrie Florescu, compozitorul *Steluţei,* inginerul D. Berendei, poeţii G. Cretzianu şi Al. Sihleanu. Articolul din 1887, *Junimea română din Paris pe la 1852,* mai cuprinde şi amintirea spiritului animator al acelui grup tineresc şi revoluţionar, care începe să publice, de la 1 mai 1851, o revistă, *Junimea română:*

„*...a fost acela un timp — şi este tocmai timpul pe cînd ideile de libertate naţională erau mai tare prigonite şi mai straşnic pedepsite în sînul ţărilor româneşti, — a fost un timp acela cînd noi, tinerii studenţi din străină-*

tate, ne bucuram de a fi la Paris, mai vîrtos pentru că acolo găseam mai multă voie deplină de a ne iubi patria fără sfială, de a învăța cu ardoare istoria și limba ei, de a croi și de a potrivi pe seama-i toate cunoștințele ce nepregetatul nostru patriotism românesc ne dă prilej și îndemn de a ni le agonisi, în acel centru de libere lumini... Acea societate juvenilă s-a încumătat chiar a publica, fără de concursul celor mai în vîrstă, o foaie periodică românească, în care noi toți, băieții, am scris după cum ne-a tăiat capul, cu unica țintă de a deștepta și a îmbărbăta pe compatrioții noștri. Noi ne pusesem în gînd să întărim pe viitor cu proptelele și cu chezășiile științei, acel pod măreț pe care, numai prin instinct și cu un nobil avînt, bătrînii noștri împinsese la 1848 — meargă unde-o merge — poporul românesc".

Pentru cunoașterea spiritului dominant în redacția *Junimii române*, mai edificator este însă documentul din epocă, articolul program publicat în primul număr al revistei, care cere independența și unirea tuturor românilor, organizarea adevăratei democrații, lupta împotriva apăsătorilor, alături de solidaritatea cu cei apăsați. Tonul lui este al unei proclamații revoluționare :

„*Juni români ! un om de orice nație, de orice treaptă, vă este frate ; să-l iubiți și să-l ajutați. Însă acela care vine să vă răpească libertatea sau naționalitatea este un monstru : să-l goniți, să-l loviți ; cu cît îi veți face o rană mai adîncă cu atît veți merita mai bine de la patrie, de la omenirea întreagă. Acest sentiment de ură, care — în orice altă ocazie — s-ar părea o crimă, are aici caracterul unei virtuți, fiindcă nu este decît o expresie a amorului : precum cel ce tăgăduiește că e noapte, afirmă prin aceasta chiar că e ziuă — asemenea cel ce urăște tirania exprimă prin aceasta chiar amorul său pentru libertate*".

Tot în primul număr al revistei, Odobescu iscălește articolul *Muncitorul român*, unul din cele mai însemnate pe care le-a compus vreodată, nu numai prin avîntul și îndrăzneala gîndirii politice, dar și prin perfecțiunea compoziției, prin vigoarea și mișcarea expresiei literare. Articolul începe cu o largă evocare a peisajului național : „*Lată e cîmpia ce se-ntinde la poalele munților Carpați...*". Pe vasta scenă, scriitorul evocă pustietatea, lipsa unei civilizații materiale, ca un semn al spoliației la care țara a fost necontenit supusă. În această pustietate, se aude cîntecul omului, unindu-se cu sunetele naturii. Urmează portretul țăranului cu chipul ofilit și ostenit, cu fruntea zbîrcită, cu ochi care scînteiază. Deodată autorul părăsește descripția, pentru a trece la exhortație : „*Dar a sosit timpul ca România să formeze toată o singură și puternică nație...*". Al doilea imperativ e munca : „**Lucrul** *numai, dar,* **lucrul** *drept și bine întocmit...*". Muncitorul român este lipsit de drepturile sale. Tonul se ridică și culminează în accente de mînie : „*Negreșit, muncitorul e stîlpul României ! De la dînsul să învățăm a ne iubi patria ! Fiind în raport necontenit cu pămîntul țării noastre, el știe a-l iubi și a-l cinsti ! Pămîntul acela în care zace cenușa părinților săi, care suge pe toată ziua sudoarea ce-i pică de pe frunte, din care răsare spicul de grîu ce-i va da hrana lui și a copiilor, acel pămînt e pentru dînsul un obiect sfînt de adorație ; și cu toate acestea, acel pămînt nu e al lui ! Este al* **ciocoiului** *care i-l dă și i-l ia, după voința-i*".

Trecînd de cruda realitate prezentă, scriitorul are viziunea viitorului: *„Peste puţin pămîntul va fi înapoiat muncitorului, prin iubirea şi îngrijirea căruia pustiele se vor schimba în holde-nalte şi bogate, în livezi roditoare, în păşuni verzi şi fragede, pe care vor paşte frumoasele vite ale României; bordeiele, unde abia pătrund razele soarelui, vor deveni case luminoase, îmbelşugate şi fericite...“*.

Articolul ajunge astfel să rezolve tensiunea iniţială. Acest întîi articol al lui Odobescu este o pagină de o rară calitate, una din cele mai frumoase ale momentului literar din 1848 şi una din cele mai expresive pentru tendinţele care-l însufleţeau acum pe autorul lor, înfrăţit, precum se vede, cu năzuinţele cele mai înaintate ale exilaţilor politici, în primul rînd cu ale lui Bălcescu, care susţinea idei asemănătoare.

Primul număr al revistei ieşit de sub teascuri punea problema introducerii ei în ţară, o eventualitate pe care redacţia o avusese în vedere, atunci cînd se hotărîse s-o tipărească pe hîrtie subţire. Surghiuniţii politici urmăreau continuarea acţiunii lor în ţară, prin trimiterea de scrieri propagandistice. Era nevoie de fonduri. Tînărul Odobescu era un element sigur, care putea fi folosit, un aliat politic. La 28 iulie 1851, C. A. Rosetti îi scrie:

„A! cînd ai şti cîte greutăţi! şi cînd ai şti cine este vinovatul cel mare ai suferi foarte, căci este **junimea**. *Cîteva cuvinte şi poate că vei fi de părerea mea. Trebuie sau nu bani? Trebuie sau nu ca scrierea de propagandă să intre în număr mare în ţară? Negreşit că da!... Cine dar să bage scrierile în ţară? Cine să meargă în ţară să ne adune bani de la cei ce voiesc a da? Nimeni nu poate decît junimea ce nu este izgonită“*.

Îi propune deci să plece la Bucureşti în acest scop. Călătoria nu e posibilă deocamdată. Odobescu continuă însă a trăi în cercul revoluţionarilor mai bătrîni sau se împrieteneşte cu tinerii veniţi pentru studii la Paris, comunicînd cu ei în aceleaşi sentimente patriotice entuziaste, în aceleaşi aspiraţii înnoitoare. Unul din aceştia, moldoveanul Nicolae Ionescu, viitor profesor la Universitatea din Iaşi, îi scrie după înapoierea în ţară, evocînd plimbările şi amiciţia lor de tineri revoluţionari, opriţi la picioarele statuii lui Spartacus: *„Ţi-aduci aminte cum ne duceam împreună să admirăm statuile din grădina Tuileriilor? Alexandru, Spartacus deşteptau viu în sufletele noastre icoana timpurilor trecute“*. În convorbirile tinerilor se ţeseau gînduri de înălţare a ţării, de înfiinţarea unei şcoli noi, deosebită de aceea pe care Nicolae Ionescu o regăseşte cu amărăciune, îndată ce, înapoiat în Moldova, îşi ia locul lui de profesor. Din această stare de spirit se încheagă, în 1852, prima compunere în versuri a lui Odobescu, *Odă României*, construită pe contrastul virtuţilor străbune cu înjosirea prezentului, lipsit de libertăţi:

„Românii d-acum însă, trăiesc cu umilinţa!
Aci lanţuri d-aramă înjugă conştiinţa.
Colo pulbere d-aur ascunde putregai.
Străina uneltire revarsă neştiinţa
Ş-a ţării neatîrnare e numai ca un pai,
Luptîndu-se în viscol cu criveţe de plai“.

Poezia este trimisă în țară și circulă în manuscris, înainte de a apărea, în 1885, în *România literară* a lui Vasile Alecsandri. Nicolae Ionescu ia cunoștință de ea și felicită pe poet la 2 mai 1852 : „*Cînd alții cîntă dulce pre dulcineele lor mai mult sau mai puțin dulci, acest june poet începe a cînta țara sa*".

Anii studiilor la Paris sînt deosebit de fecunzi pentru Odobescu. Tînărul își extinde mult cercul cunoștințelor științifice, compune lucrări noi, traduce harnic din clasici. Grupul tineresc al studenților revoluționari se adună din cînd în cînd, la cîte unul din ei, pentru a-și comunica — în forma unei conferințe — rezultatul cercetărilor și gîndurilor lor înnoitoare. „*Acea generațiune a noastră* — își va aminti Odobescu — *e ultima care, la noi, a simțit nevoile trecerei de la lumea veche la cea nouă, de la viața societății din trecutul nostru românesc la acea viață a viitorului pe care, din nenorocire, cei mai mulți dintre noi n-au văzut-o și poate că nici nu o vor vedea statornic întemeiată pe principiile visate odinioară de noi*". Ce formă se cuvine a lua arta în acea societate a viitorului ? Poetul care în *Odă României* va proroci :

„În sînul României acum va să-nflorească
O floare care varsă miros încîntător,
A păcii dulce floare, al artelor izvor"

se întreabă ce îndrumare trebuie dată artelor, muzicii, picturii, sculpturii, arhitecturii românești ? Cu răspunsul acestei întrebări se însărcinează, la 17 martie 1851, conferința pe care, sub titlul *Viitorul artelor în România*, o pronunță Odobescu în fața prietenilor lui. Acest text, publicat postum abia în 1907, a fost omis din toate edițiile scrierilor lui Odobescu pînă astăzi, deși el completează în chipul cel mai fericit portretul tînărului, uimitor de matur, și luminează una din tendințele care n-au încetat să-l conducă și mai tîrziu.

Vorbitorul pornește de la postulatul caracterului național și popular al tuturor marilor forme de artă.

„*E un adevăr recunoscut acuma* — spune el — *că artele sînt expresia simțirilor unui popor întreg și că numai în acest caz sînt ele întemeiate cu putere ; căci sînt din nenorocire școli artistice pe cari le gustă numai parte din societate și într-un spațiu de timp foarte scurt ; acele școli false, în loc de a înainta arta, o ocolesc pe un drum nevrednic de dînsa și o fac bastardă, luîndu-i adevăratul ei sens*".

Formula nu se poate reduce deci la principiul caracterului național al artei, exprimat mai înainte de Kogălniceanu în *Dacia literară*. Ideea despre firea națională a artei se împerechează la Odobescu cu aceea despre felul și misiunea ei populară. Un exemplu vine îndată să justifice această concepție. Muzica lui Beethoven — ni se spune — nu e la locul ei într-o sală strîmtă de concert, pentru urechile unei societăți *mănușate*.

„*Acele simfonii cer un altfel de local, un altfel de public și aceasta e învederat fiecărei inimi tinere care ascultă acele expresii sublime a vieții întregi a unui popor, maiestoase și naive totdeodată ca poporul însuși ; acele aspi-*

raţiuni puternice către o lume de tot nouă şi visată de noi toţi. Spaţiul liber şi simplicitatea, iată deviza artelor moderne ; cu aceasta vor putea ele insufla tuturor eroismul şi un suflet curat".

Ceea ce Odobescu doreşte, aşadar, este o artă populară, acordată cu gustul şi năzuinţele mulţimilor, aşa cum s-a întîmplat de cîteva ori în istorie, în Evul Mediu sau în Grecia secolului al V-lea, pe care de altfel n-o aminteşte. Această formă de artă, marea artă, o opune el varietăţilor ei de curte şi burgheze. Aplicîndu-şi viziunea în feluritele domenii artistice, el ne evocă mai întîi muzica medievală.

„*Ascultînd-o, un respect adînc şi o supunere oarbă veneau negreşit în inimile acelor oameni din veacul de mijloc pline de nedreptate şi tiranie, acelor oameni care căutau în biserică mîngîierea suferinţelor lor din toate minutele*".

Muzica religioasă ia forme regulate şi reci o dată cu Cherubini şi Spontini. Mozart îi mai înalţă încă un monument de seamă în Requiemul său, dar în genere muzica religioasă apune în vremurile mai noi. Între timp, „*revoluţiile şi războaiele religioase fac să se nască o muzică nouă ; poporul luptîndu-se pentru întîia oară de bunăvoie şi în interesul său, găsi acorduri delicioase şi energice, dar crude şi abrupte pentru a-şi exprima patimile sale*".

Este amintită muzica husiţilor şi puritanilor. Contrastul este stabilit îndată în operele moderne ale unui Bellini şi Donizetti, în care se recunoaşte „*ceva care se află mai în raport cu micile teatre, cu micul public al societăţii de astăzi, decît cu vasta şi majestoasa întindere a creaţiunilor viitoare*". Mai aproape de această ţintă stă *Wilhelm Tell* a lui Rossini, Lombardi a lui Verdi[1], adică opere inspirate de luptele pentru libertate şi de eroismul popoarelor. Mai mult preţuieşte însă Odobescu muzica Germaniei, „*fiică a poporului*". Ne sînt amintite *Don Juan* a lui Mozart, *Freischütz* a lui Weber, *Hugenoţii* lui Meyerbeer, dar mai presus de toate muzica lui Beethoven, în care admiră folosirea cîntecului popular şi adîncul sentiment al naturii. Într-o pagină, vrednică a sta alături de cele mai bune descrieri ale unor opere de artă în *Pseudo-Kyneghetikos* şi în *Istoria archeologiei*, ne este evocat tabloul armonic al furtunii din *Simfonia pastorală*. „*Omul care a simţit aceste lucruri nu le-a scris pentru un auditoriu de cîţiva oameni, ci pentru tot cel ce simte, adică pentru tot omul*". Nu este izbitoare deosebirea dintre inspiraţia pastorală a lui Beethoven şi aceea a lui Haydn, compozitor al saloanelor aristocratice, evocîndu-ne păstoriţe şi păstori deghizaţi ? Răspunzînd sensibilităţii mulţimilor, melodiile lui Beethoven au ajuns a fi cîntate în toate casele germane. „*Iată cum ar trebui să fie muzica noastră, astfel încît ţăranul să recunoască într-însa doina şi alte cîntece favorite ale sale. Ţelul e însemnat, n-avem decît să-l ajungem*". Tînărul conferenţiar nu se mărginea deci la analiza marilor curente ale muzicii universale ci trecea la apeluri directe, adresate contemporanilor, pentru crearea unei muzici româneşti.

---

[1] E vorba de *I. Lombardi nella prima crociata*, opera lui Verdi din 1843.

Analiza cîtorva momente din istoria picturii justifică aceeaşi concepţie. Contemplînd arta italiană, el întăreşte ideea că şi aceasta *„e adevărata expresiune a sufletului unui popor şi al unei epoce. Cînd, spre pildă, Rafael zugrăvea acele fecioare de o frumuseţe fără pată, toate fiiçe ale poporului, el exprima negreşit simţămîntul cel mai adînc al Italiei, al acelei ţări înamorate, ca Grecia veche, de formă şi îmbătată de încîntătoarea ei natură"*. În epoca absolutismului regal, *„arta nu mai servi decît la petrecerea curţii"*. E amintit Watteau. David, în timpul revoluţiei franceze, se inspiră din civismul antic, dar pictura lui e rece. Pictura se prăbuşeşte în Restauraţie. Este preţuit totuşi Géricault care, *„zugrăvi durerea de care i se umplu sufletul văzîndu-şi patria căzînd în acea josnicie"*. Scena de naufragiu din *Le radeau de la Méduse* îi apare cu sens simbolic. Prud'hon e *„un artist al desperării"*. Sub Ludovic-Filip, regele burghez, *„o mulţime de pictori nevrednici"*. Viitorul va fi al *„picturii istorice... care, aducînd aminte gloriile trecute, să insufle credinţă şi putere..."*. Consideraţii interesante sînt consacrate şi sculpturii, în care admiră mai cu seamă varietatea ei clasică şi neoclasică, pe Praxitele şi pe Canova. Vorbitorul ajunge astfel să se ocupe de arhitectură. Marile creaţii arhitecturale sînt totdeauna opera unui popor întreg, niciodată a unui artist individual. Aceştia n-au putut da decît opere bastarde. Ce creaţii vor produce timpurile noi ale democraţiei ?

„*Cererea lumii nouă* — scrie Odobescu — *este libertatea, adică spaţiu, egalitate sau dreptate, adică dreapta împărţire a tuturor liniilor: în sfîrşit frăţie sau adunarea omenirii spre a putea împărtăşi simţirile frăţeşti cu ceilalţi concetăţeni*".

Noua arhitectură va trebui să dezvolte linia locuinţei tradiţionale a poporului. Numai pe această cale se va putea ivi un stil arhitectural românesc. Cît priveşte felul construcţiilor, considerate după destinaţia lor, pe care le va ridica viitorul, Odobescu enumeră pe cele ale discuţiei şi deliberării (parlamente, cluburi), pe cele ale învăţăturii (amfiteatre, biblioteci, cabinete pentru colecţii ştiinţifice, sere, pe care le numeşte *„florării sub coveltir"*), pe cele ale desfătării artistice (teatre, săli de concerte, muzee de artă). Odobescu nu uită să menţioneze şi marea înflorire pe care o va cunoaşte sectorul arhitectural consacrat industriei, numită, cu un termen învechit chiar în epoca lui, *„manufactură"* : acele construcţii vor trebui a fi vrednice *„a conţine şi a îndeplini numeroasele tendinţe ale lumii lucrătoare"*. Vorbind curînd după înfiinţarea *„atelierelor naţionale"* ale lui Louis Blanc, el vede înălţîndu-se *„ateliere, unde lucrul comun va produce acea egalitate şi frăţie atît de dorită între cetăţeni"*. Locuinţele lumii muncitoare li se vor adăuga acestora. Problema noii arhitecturi se lărgeşte astfel într-un program social, în care răsună accente ale socialismului utopic. Adresîndu-se tinerilor arhitecţi ai generaţiei sale, conferenţiarul îi îndeamnă :

„Studiind caracterul patriei noastre şi trebuinţele ei, cei din noi care se îndeletnicesc cu această artă, să dea României bazele artei sale naţionale".

Conferinţa *Viitorul artelor în România*, pe care Odobescu o ţine la 17 ani, conţine deci programul realizat treptat de toţi artiştii care au căutat de-atunci

un stil național în arte, Theodor Aman, Grigorescu și Mirea, I. Mincu și George Enescu, pentru a nu mai vorbi de cei mai tineri, veniți pe urmele acestora. Interesul comunicării lui Odobescu se mai păstrează și astăzi și meditarea ei poate fi încă recomandată compozitorilor, pictorilor și arhitecților noi. Numai prejudecata care a văzut atîta timp în Odobescu un *„scriitor aristocrat"*, un *„boier conservator"*, poate explica lunga nesocotire a unui text atît de important.

În timp ce frecventa cercul revoluționarilor și studenților români din Paris, Odobescu lucrează cu hărnicie. Nu știm ce școală va fi urmat el în această vreme, dar urma aplicației lui ni s-a păstrat în cîteva scrieri și proiecte literare. Printre acestea se află schița unei noi drame, în proză, inspirată de episodul lui Urbain Grandier, așa cum îl povestește Alfred de Vigny în romanul istoric *Cinq-Mars*. Episodul este dramatizat, tot în 1851, de Alexandre Dumas-tatăl. Manuscrisele lui Odobescu păstrează, împreună cu proiectele dramatice din țară, narațiunea subiectului, distribuirea lui pe scene și un dialog scris cu patetismul obișnuit acestui fel de lucrări literare. Eroul este un personaj istoric, preotul Urbain Grandier, ars pe rug la Loudun, în 1634, sub învinuirea de a fi demonizat pe călugărițele ursuline din același oraș. Urbain Grandier, *„om cu idei mari și înaintate asupra demnității omenirii și a patriei lui"*, este urmărit de cardinalul Richelieu, pe care îl atacase de mai multe ori prin vorbă și scris. Este vorba deci de o intrigă țesută de puterile întunecate ale absolutismului împotriva cuiva care lupta împotriva lor. Ioana de Belfiel, stareța unei mănăstiri de ursuline, îndrăgostindu-se de Urbain, al cărui nume îl pronunță în extaz, este surprinsă de Lactancie, egumenul mănăstirii. Această împrejurare este folosită de Richelieu care trimite pe Laubardemont, consilier de stat, cu misiunea de a-l pierde pe Urbain. Prigonitul vrea să se refugieze, dar ducîndu-se s-o vadă mai întîi pe frumoasa orfană Magdalena de Brou, pe care o iubea, este surprins și aruncat în temniță. Magdalena, împreună cu Daniil, fiul lui Laubardemont, încearcă să-l salveze, dar nu izbutesc. Urbain e judecat și condamnat la moarte. Magdalena înnebunește. Proiectul dramei adaugă deci episoade noi narațiunii lui Vigny în capitolele II—V ale romanului său și se leagă cu tendințe libertare care nu erau de loc acelea ale autorului lui Cinq-Mars.

Tot din același an, dar publicat în anul următor, la București, în *Calendarul literar pe anul 1852* al lui Rosetti și Winterhalder, datează articolul *Ioana Darc, fecioara din Orleans*. Narațiunea urmează expunerea lui Michelet din *Istoria Franței*, ale cărei prime șase volume sfîrșiseră să apară în 1846. Ioana d'Arc era eroina care dăduse Franței unitatea ei, prin alungarea ocupantului englez. Figura ei de martiră, luptînd pentru libertatea patriei, s-a impus adeseori reverenței patrioților mult dincolo de hotarele Franței. Prezentarea ei în schița lui Odobescu și tipărirea acesteia în *Calendarul* lui Rosetti se leagă deci cu un îndemn mai general al vremii.

Interesului pentru istoria Franței i se adaugă acela pentru literaturile vechi. Din aceeași vreme datează traducerile lui Odobescu : treisprezece ode din

Horaţiu, primul cîntec al *Iliadei* şi al *Odiseei*, începutul primului cîntec al *Georgicelor* lui Virgil, toate într-o proză cadenţată. Activitatea de traducător a lui Odobescu va continua pînă tîrziu, făcînd să profite de ea şi alte lucrări ale sale. În *Pseudo-Kyneghetikos* va introduce invocaţia Venerei din *De rerum natura* a lui Lucreţiu. În 1894 va mai da două traduceri din *Mimii* lui Herondas, descoperiţi atunci de curînd. Deocamdată, în anii studiilor la Paris, va închega din cercetările sale clasice un articol asupra *Satirei latine*, sprijinit nu numai pe cunoaşterea vechilor texte, dar şi pe comentatorii lor mai vechi şi mai noi, pe care îl va publica Alecsandri în *România literară* din 1855.

Anul 1852 aduce evenimentul unei scurte călătorii la Londra, abia o săptămînă, la începutul lunii august, în tovărăşia tatălui şi a unor prieteni români. Memorialul impresiilor londoneze, întocmit la înapoierea la Paris, ne aduce viu în faţă imaginea tînărului de 18 ani, gata mai totdeauna să zîmbească, atent la înfăţişările lumii exterioare, curios de moravuri străine şi de monumentele artei, pe care este capabil să le înţeleagă în specificul lor naţional. La Westminster Abbey, călătorul remarcă un gotic *„mai aspru“* decît cel al catedralelor de pe continent, *„dovadă de o imaginaţie mai răcită şi de un duh mai puţin fantastic“*. Contemplînd capelele din interiorul catedralei, el observă *„un alt caracter al societăţii engleze, caracter care este însă în Englitera destul de învederat, adică stăruinţa obiceelor feudale pînă în ziua de astăzi“*. Pentru a-i întări impresia, turnul Londrei îi apare ca o cetăţuie războinică, cu *„ţepene ziduri de piatră, poduri cu lanţuri, ostaşi sub arme“*, cu slujitori îmbrăcaţi în vechile costume ale curţii engleze, păzind *„rămăşiţele strămoşeşti şi cununa cu emblemele crăieşti“*. Peripeţiile călătoriei, cu grozavele zguduituri ale navei la înapoiere, se încheie cu notarea impresiei generale lăsate de poporul, în mijlocul căruia rămăsese de altfel atît de puţin, cu marea lui *„putere morală“*. După notaţiile *Peregrinului transilvan* ale lui I. Codru-Drăguşanu este prima impresie despre Anglia şi englezi a unui călător român, care, observîndu-i în epoca victoriană, reţine — ca şi alţi călători de pe continent ai acelei vremi — asociaţia atît de curioasă a individualismului burghez cu decorul lui feudal, menţinut în mare parte prin tradiţionalismul coroanei.

La sfîrşitul anului 1853, Odobescu trece bacalaureatul în litere în faţa unei comisii prezidate de Saint-Marc de Girardin, profesor la Sorbona, foiletonist la *Journal des Débats*, opoziţionist liberal sub Napoleon al III-lea. Odobescu devine student al Facultăţii de litere din Paris, unde ascultă încă pe latinistul Henri Patin, pe elenistul Egger, cu care rămîne pînă tîrziu în relaţii. Epoca se consacră studiilor istorice şi arheologice. Jules Quicherat preda arheologia naţională la École des Chartes. Luase fiinţă şcoala franceză la Atena. Beulé descoperise poarta Acropolei şi publică, în 1854, marele său memoriu asupra Acropolei. Încă din 1837 se fundase, sub inspiraţia lui Guizot, Comisiunea monumentelor istorice a Franţei. Vitet, apoi Prosper Mérimée sînt numiţi inspectori generali ai acestei Comisiuni şi se dedică sarcinii de inventariere a vechilor monumente, Viollet-le-Duc, celebrul

arhitect, restauratorul monumentelor medievale, face să apară din 1854 *Dicționarul* său asupra monumentelor din sec. XI—XVI, opera lui monumentală. Este sigur că Odobescu a urmărit toată această mișcare științifică. Înainte de a-și încheia studiile universitare, pe care le curmă prin părăsirea examenului de licență, se înapoiază în țară, luînd de la Viena calea apei. Evenimentul este comemorat în *Întoarcerea în țară pe Dunăre*, datată din septembrie 1855, odă în cadențe amintind pe-ale lui Alecsandri, plină de pasiune patriotică, pe care poetul moldovean o publică în revista sa.

Odobescu începe o carieră funcționărească. Este mai întîi șef de masă la Postelnicie (Ministerul de Externe), apoi procuror la Curtea de Apel din București, apoi membru al *Comisiei documentale* și al celei istorice, la Ministerul Cultelor, unde îl regăsește pe Petrache Poenaru. În 1857 întreprinde o primă călătorie în județul Argeș și în Oltenia, pentru a cerceta mănăstirile și monumentele locurilor. Dar tot în același an, scriitorul atingea o nouă etapă a creației sale, compunînd narațiunea *Mihnea-vodă cel Rău*, urmată în 1860 de *Doamna Chiajna*, adică *Scenele istorice din cronicele Țării Românești*.

*

Scenele istorice sînt scrierile lui Odobescu mai mult și mai des tipărite. În afară de locul primei lor publicări, ele au reapărut de alte șaisprezece ori, pînă la 1894, în ediții îngrijite de autor, de atunci încoace de numeroșii lui editori și comentatori. Pe *Scenele istorice* se întemeiază, așadar, partea cea mai întinsă a reputației literare a lui Odobescu. Scriitorul le-a prezentat totuși cu modestie în volumul care le reproducea în 1860 (după ce apăruseră mai întîi, prima în *Românul* din 1857, a doua în *Revista Carpaților* din 1860). În prefață Odobescu declară:

„După titlul și după coprinderea acestui mic volum, fieșcine va vedea c-am avut drept model frumoasa nuvelă istorică a lui C. Negruzzi asupra lui Alexandru Lăpușneanu. Ca orice imitație, încercările mele sînt negreșit cu mult mai prejos de acel mic cap-d-operă; în lipsa talentului, m-am silit cel puțin să păstrez, pe cît s-a putut, formele și limba **Letopisețelor** *naționale cu care, în dreptate, se poate lăuda mai vîrtos țara Moldovei; să adun datine, numiri și cuvinte bătrînești, spre a colora aceste două episoduri culese din cronicele vechi. Faptele istorice ale unei țări sau ale unei epoce au totdeauna un interes mai viu cînd traiul și ideile, obiceiele și graiul de acolo sau de atunci ne sînt cunoscute. Scopul romanțelor istorice este în parte d-a ni le arăta; asta este și folosul lor instructiv. Cei ce pot mult izbutesc a caracteriza, într-asemenea scrieri ușoare, o epohe sau o nație; cei cu bunăvoință, dar cu mai slabe mijloace, fac ca mine, încercări“!*

Scriitorul a ținut deci să-și plătească datoria de recunoștință lui C. Negruzzi, creatorul nuvelei istorice în literatura noastră și a explicat metoda și țintele lui în cadrul *„romanțelor istorice“*, al căror gen îl definește. Inte-

resant este de relevat, printre însemnările lui Odobescu, faptul de a fi folosit limba letopisețelor, mai cu seamă a celor moldovenești, deși subiectele sale sînt împrumutate cronicilor muntene. Spicuind în cronici nu numai evenimente și expresii, dar și datini, autorul a căutat să restabilească *culoarea locală*, exigență fundamentală a romanului istoric, așa cum l-a creat Walter Scott, la începutul veacului trecut, și cum l-a răspîndit romantismul în toate literaturile lumii. Scopul acestui fel de romane (sau de *„romanțe"*, cum spune Odobescu într-un moment în care forma cuvîntului nu era încă fixată) ar fi deci de a ne arăta modul de a trăi al oamenilor de altădată, obiceiurile și graiul lor, caracteristicile națiunilor și epocilor, așadar un scop *„instructiv"*.

Istoricii literari mai noi s-au întrebat dacă *„scenele istorice"* trebuie considerate ca produse beletristice, ca niște nuvele sau ca opere istorice romanțate. Dezbaterea este oarecum oțioasă, deoarece creatorul genului în literatura engleză, ca și continuatorii lui pe continent, un Vigny, un Hugo, un Mérimée, pentru a nu mai vorbi de Vitet, care cu ale sale *Scènes historiques* în formă dramatică împrumută scriitorului român subtitlul său, toți au pus la baza operelor lor documentarea istorică sau arheologică cea mai serioasă. Prin acest fundament de *„cunoștințe"* se deosebește romanul istoric al romanticilor de predecesorul lui din preromantism, romanul *„gotic"* și *„terifiant"*, dar și fantezist, al lui Horace Walpole, Ann Radcliffe, Lewis și alții. Declarația lui Odobescu despre scopul *„instructiv"* al narațiunilor sale nu schimbă nimic din caracterul lor literar. Scriitorul a procedat la fel cu C. Negruzzi în *Alexandru Lăpușneanul* și cu prototipurile lui în literaturile apusene, a îmbinat adică referințele documentare cu episoadele menite să le întregească sau să le dezvolte pe acestea, prin folosința narațiunii, a descrierii sau a dialogului. Nici faptul că Odobescu citează pe vechii cronicari, pentru a justifica alegațiile sale, nu-l deosebește de alți romancieri sau nuveliști istorici, producerea documentelor prelucrate fiind o metodă cu totul generală.

Documentarea lui Odobescu a fost dintre cele mai întinse. Bibliografia consultată de acesta și citată numai prin autorii lor este cunoscută. Izvorul principal al *„scenelor"* se găsește în *Istoriile domnilor Țării Românești* ale lui Constantin Căpitanul sau, după unii, ale lui Radu Popescu, apoi în *Istoria Țării Românești de cînd au descălecat românii* a cronicarului anonim, identificat mai tîrziu în persoana lui Stoica Ludescu, ambele publicate de Bălcescu și Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia*, vol. I (1845) și IV (1847). Faptele povestite de cronicarii munteni au mai fost controlate în *Hronica românilor* de Gheorghe Șincai, apărută în trei volume la Iași, în 1853, din care scriitorul ia cunoștință și de cronicile străine ale lui Fr. Forgacs, Michael Sigler, Nicolaus Olahus, Martin Crusius, Henricus Hilarius. Date asupra moravurilor timpului culege Odobescu din *Descriptio Moldaviae* a lui Dimitrie Cantemir, apărută în noua traducere a lui V. Vîrnav, la Iași, în 1851, apoi în cronica lui Miron Costin, care, împreună cu aceea a lui Gr. Ureche, consultată de asemenea, fuseseră de curînd publicate de M. Kogălniceanu, apoi în scrierea lui N. Bălcescu *Puterea armată și arta militară de la întemeierea Principatului Valahiei pînă acum*, 1844. În fine,

Odobescu pune la contribuţie numeroase opere străine: *Geschichte des osmanischen Reiches*, 1827—1835, a lui Joseph von Hammer, *Geschichte der Moldau und Walachey*, 1804, a lui Johann Christian Engel, cunoscut şi prin Şincai, apoi scrierile istoricilor greci, *Istoria vechei Dacii*, 1818, a lui Dionisie Fotino, *Istoria Ţării Româneşti*, 1806, a Fraţilor Tunusli, la care se adaugă *Historia Byzantina*, 1680, a lui Du Cange şi *Oriens Christianus*, 1740, a lui Michel Le Quien ; în fine vastul tratat modern *Storia Universale*, 1838—46, de Cesare Cantu şi monografia lui Scherer *Histoire du commerce de toutes les nations*, 1857. Documentarea lui Odobescu este deci impunătoare. Cu bună dreptate s-a observat că, în aceeaşi epocă, numai N. Bălcescu şi M. Kogălniceanu dispuneau de o informaţie istorică la fel de vastă.

Stăpînind cunoştinţe atît de întinse, Odobescu nu se gîndeşte însă să dea o lucrare de erudiţie, ci nişte nuvele istorice, procedînd ca toţi reprezentanţii genului atît de gustat atunci. Porneşte adică de la informaţia istorică, pe care o completează prin scena care o dezvoltă. Astfel, cînd scriitorul află din izvorul lui că Mihnea a fost surprins de un copil al boierului Pîrvu pe cînd se sfătuia cu credinciosul Stoica asupra chipului de a scăpa de rivalii lui, Odobescu închipuie posibilul dialog tainic al celor doi complici. Cînd izvoarele spun că Mircea, fiul lui Mihnea, a fost atacat de Neagoe şi de trupele lui în mănăstirea Coziei, scurta însemnare a cronicilor este pusă în scenă de noul povestitor al întîmplării, care închipuie cadrul ei, dialogurile ce s-au putut înjgheba, figurile actorilor, mişcările lor. Din cele cîteva rînduri ale însemnării cronicarului rezultă astfel două pagini întregi. Alteori, scene şi episoade sînt pe de-a-ntregul fictive, ca de pildă aceea a idilei şi a răpirii Anei, fiica Chiajnei şi mireasa lui Andronic Cantacuzinul, de către Radu Socol. La fel, elementele scenăriei sînt în parte împrumutate, în parte închipuite. „*Culoarea locală*", pitorescul vestimentar şi de moravuri, cel al ceremoniilor şi petrecerilor, zugrăvirea realistă a epocii în ansamblul ei, este împrumutată vechilor cronici, în timp ce elementele naturale ale scenăriei sînt datorite numai talentului descriptiv al autorului.

Dar cu toate că *Scenele istorice* stau pe o temelie de informaţie destul de largă, starea contemporană a cercetărilor nu le-a scutit de confuzii de persoane, anacronisme şi contraziceri, puse în lumină de cercetările mai noi. Scriitorul a dat două episoade din istoria românilor în secolul al XVI-lea şi anume din epoca luptelor dintre Drăculeşti şi Basarabeşti. *Mihnea vodă cel Rău* ne povesteşte împrejurările domniei acestuia, chemat pe tronul Munteniei după moartea lui Radu vodă (1508), cruzimea şi desfrînarea lui, ridicarea lui Neagoe cu armele, fuga tiranului la Sibiu şi uciderea lui de boierii conjuraţi, care îl urmăresc acolo (1510). A doua „*scenă*" stă în legătură cu cea dintîi. Doamna Chiajna, soţia lui Mircea Ciobanul, presupusul fiu al lui Mihnea, rămasă văduvă (1560), apără tronul fiului nevîrstnic, Petru, de uneltirile vechilor duşmani, ale Basarabeştilor. Pentru a-şi întări influenţa la Poartă, Chiajna pune la cale căsătoria fiicei Ancuţa

cu bogatul Andronic Cantacuzin, în ciuda înclinării fetei pentru tînărul boier Radu Socol, îndrăgostit la rîndu-i de fata Chiajnei, cu toată vechea dezbinare dintre familiile lor. Căsătoria este zădărnicită de răpirea Ancuței, dusă apoi de iubitul ei în vechea culă ruinată de la Motru. Chiajna trimite ucigași care-l doboară pe Radu, și Anca va rătăci de-aci înainte în pustietate, unde o revede o singură dată cumplita ei mamă, mereu stăpînită de patima puterii, pînă cînd cade ea însăși sub loviturile boierilor moldoveni ridicați împotriva uneltirilor menite să așeze în scaunul Moldovei pe slăbănogul Petru. Erorile de fapt ale acestor povestiri nu sînt însă puține. Cercetarea mai nouă le-a rectificat. Mihnea nu era fiul armașului Dracea, ca în nuvela lui Odobescu. Tatăl lui era Vlad Țepeș. Mircea Ciobanul, soțul Chiajnei, nu era fiul lui Mihnea și tatăl lui Petru Șchiopul, ca la Odobescu. Un Mircea, fiul lui Mihnea, este altă persoană decît Mircea Ciobanul care era fiul lui Radu cel Mare și tatăl lui Petru cel Tînăr. Mircea, fiul lui Mihnea, n-a domnit niciodată. Neagoe Basarab nu era fiul vornicului Pîrvu Craiovescu, ci al lui Basarab cel Tînăr, zis și Țepeluș. Din conjurația de la Sibiu împotriva lui Mihnea n-a făcut parte Radu, spătarul din Albești, ci un Albu Vistierul. Chiajna nu se putea mărita pe vremea domniei lui Mihnea, deoarece se naște cam la vreo 15 ani după alungarea acestuia. Ea n-a murit în tabăra de la Săpățeni, pe Milcov, răpusă de moldoveni, ci douăzeci de ani mai tîrziu, la Constantinopol, după ce soarta ei cunoscuse alte înălțări și căderi. Anca, fiica Doamnei Chiajna, n-a fost căsătorită cu Andronic, ci cu Radu Socol, apoi cu un Ban Neagoe. O altă fată a Chiajnei, Mirina, s-a căsătorit cu un Cantacuzin, dar nu cu Andronic, fiul lui Cantacuzin Șeitanoglu, ci chiar cu acesta. Reședința domnească în timpul lui Mihnea nu mai era Curtea de Argeș, ci Tîrgoviștea. Clopotele bisericii lui Bucur nu puteau suna la nunta lui Mircea Ciobanul, deoarece mica biserică de pe malul Dîmboviței a fost clădită abia în veacul al XVIII-lea. Adevărul istoric este, astfel, adeseori sacrificat în *Scenele istorice*, cu toată rîvna autorului de a le întemeia pe cunoștința cea mai completă a izvoarelor. Interesul narațiunilor lui Odobescu stă însă în evocarea unei epoci întunecate, a grozăviei ei sîngeroase, așa cum au făcut adeseori romanele și dramele istorice ale preromantismului și romantismului. *Scenele* lui Odobescu sînt tablouri ale trecutului tenebros văzut prin prisma unui suflet democrat modern. Competițiile boierilor și luptele pretendenților la domnie se detașează pe fundalul suferinței obștești. Cînd bătrînul Dracea, armașul din Mănești, gata să-și dea duhul, încredințează lui Mihnea moștenirea urii lui nestinse împotriva Basarabeștilor :

„*Glasul i se curmă; ca un fior i se strecură prin tot trupul și rămase încleștat... Atunci, în mijlocul acelei tăceri de spaimă, prin care trecea suflarea morții, în loc de sunetul cuvios al clopotelor, se auzi o zăngăietură înfundată de cătușe și de lanțuri. Erau bieții vecini robiți și puși în fiare de răposatul armaș, cari zăceau aruncați în fundul pivnițelor cetățuii sale și acum, în mijlocul nopții, își scuturau dureroasele lor lanțuri*“.

Cînd Chiajna dă o raită prin orașele Olteniei pentru a îngrozi pe cei ce s-ar fi putut opune planurilor ei, ea *„găsi mai pretutindeni casele boierești pustiite; cari nu pierise de sabia slujitorilor domnești, fugise în pribegie; moșnenii ce mai rămăsese, împreună cu opinca, răbdau păsul țării și nici măcar aduseseră jeluiri doamnei. Ce-i bună românului jeluirea, cînd urechea ce-l ascultă e totuna cu mîna ce-l apasă? Tace pînă ce Dumnezeu prinde într-o zi milă de dînsul, ori pînă ce însuși se îneacă cu răbdarea ș-atunci își face singur dreptate!"*

Mihnea este numit în mai multe rînduri *„tiran"*. Epitetul este împrumutat vocabularului pașoptist și corespunde repulsiei celei mai adînci a spiritelor înaintate ale vremii. *Scenele istorice* încarnează figura unor tirani odioși înconjurați de suferința populară, către care simțim că se îndreaptă simpatia scriitorului.

Scenele istorice reprezintă un moment al dezvoltării romantismului în literatura noastră. Situațiile și aspectele caracteristice ale romantismului se regăsesc din belșug în povestirile lui Odobescu: contrastele puternice ale caracterelor (demonica doamnă Chiajna și îngereasca Ancuță, frumosul și nobilul tînăr Radu alături de urîtul și îmbuibatul Andronic Cantacuzin), răpiri și conjurații, atacuri nocturne, romanțe și serenade, cavalcada amanților înlănțuiți, ruine, feerie nocturnă și selenară, dragoste, crimă și nebunie. Recuzita romantică a fost din plin pusă la contribuție de Odobescu. Scriitorul respiră în atmosfera romantică, dar punerea în legătură a *„scenelor"* sale cu episoade precise ale unor opere străine este o lucrare care dă rezultate cu totul discutabile. Cercetarea izvoarelor a găsit totuși aci un larg cîmp de aplicație. Este sigur că Odobescu a frecventat beletristica istorică a romantismului încă din anii adolescenței, cînd încearcă să prelucreze pentru scenă un episod al romanului istoric al lui Alfred de Vigny. În *Mihnea vodă cel Rău* și în *Doamna Chiajna* nu s-a crezut însă a se putea identifica ecouri din romanele istorice franceze, ci din unul datorit creatorului englez al genului, din *The Bride of Lammermoor* (1819) al lui Walter Scott. Scena în care armașul Dracea, pe patul de moarte, îi încredințează lui Mihnea sarcina de a lovi în neamul rival al Basarabeștilor, tabloul alaiului de înmormîntare a lui Mircea Ciobanul, iubirea dintre Ancuța și Radu Socol, ba chiar caracterul însuși al doamnei Chiajna au fost considerate de unii cercetători drept niște simple împrumuturi. Apropieri de motive între opere literare deosebite se pot face însă fără nici o limită. Pentru orice situație narată, literatura universală poate produce numeroase analogii. Cercetătorii care socotesc că o operă literară este un mozaic de influențe, și nu un întreg unitar, pot continua jocul lor fără să se oprească. E mai bine deci să părăsim domeniul acestor apropieri infructuoase. În realitate, acțiunea celor două *„scene istorice"* nu este îndatorată modelului străin, ci cunoașterii izvoarelor interne și viziunii formate, prin frecventarea lor, asupra istoriei Țării Românești în veacul al XVI-lea, adică a acelei epoci a feudalității românești în care luptele intestine dintre reprezentanții claselor stăpînitoare sfărîmau unitatea țării și o dădeau pe mîna

turcilor. Aceste lupte se desfăşurau fără nici o participare a poporului, martorul, înlănţuit în hrubele culelor boiereşti, al unei rivalităţi care nu se putea sfîrşi cu vreun folos pentru el.

Izvoarele recunoscute de Odobescu, în afară de cele cronicăreşti şi istorice, sînt cele aflate în folclorul naţional, îmbogăţit la 1852 prin culegerea de *Poezii populare* a lui Vasile Alecsandri. Astfel, descriind petrecerile desfăşurate la curtea Chiajnei cu prilejul nunţii fetelor ei, scriitorul zugrăveşte lupta dreaptă a voinicilor români, invocînd ca izvor balada lui *Mihu Copilul*. Pentru caracterizarea munteanului ca *„om viclean“* şi a moldoveanului ca *„ortoman şi dănos la inimă şi la suflet fălos“*, scriitorul ne indică izvorul în balada lui *Grue Grozovanu*. În fine, tradiţiile populare vin să completeze informaţiile culese în cronici şi în folclor. Scena ospătării boierilor lui Mihnea cu un pilaf amestecat cu boabe de mărgăritar care le sfărîmă dinţii şi le sîngerează gurile clevetitoare se datoreşte unei tradiţii orale. Amintirea scamatorilor, care înmulţeau căciulile la petrecerile rînduite de Chiajna, s-a transmis printr-o tradiţie de la o nuntă sub Constantin Ipsilante. La fel a ajuns pînă la Odobescu legenda despre icoana înapoiată singură la Mănăstirea dintr-un lemn.

Dezvoltînd teme istorice şi folosind, în acest scop, vechile cronici şi folclorul, Odobescu îmbogăţeşte seria naraţiunilor şi poemelor istorice, create în spiritul programului *Daciei literare*. Scriitor democrat şi patriot, Odobescu se alătură astfel lui Negruzzi, Alecsandri, Bolintineanu şi multor alţi scriitori ai rodnicei perioade din jurul anului 1848.

S-a adus *Scenelor istorice* învinuirea că episoadele care se succedă de-a lungul lor n-au altă legătură decît aceea că sînt relative la personajul central. Compoziţia ar fi lipsită de concentrare dramatică. Obiecţia este exagerată, pentru că, în realitate, atît în *Mihnea*, cît şi în *Doamna Chiajna* avem de-a face cu o succesiune continuă şi ascendentă de evenimente, care completează imaginea unui caracter şi a unui destin. Dacă scriitorul se lasă pe alocuri ispitit de nararea vreunei desfăşurări de fapte adiacente, acestea nu rămîn niciodată lipsite de legătură cu firul principal al acţiunii. Expunerea se completează prin alternanţa dintre naraţiune, descriere şi *„scene“* propriu-zise, adică momente dramatice în care personajele se mişcă şi vorbesc. Aşadar, cadru şi tablouri dinamice. S-ar putea spune că scriitorul, care se încercase de mai multe ori pînă acum în compoziţii dramatice, rămîne şi de data aceasta pe acelaşi teren, ceea ce îl apropie încă mai strîns de Negruzzi. Naraţiunea şi descrierea sînt pentru el numai mijlocul menit să evoce antecedentele şi ambianţa unei *„scene“*. Împrejurarea explică faptul că în descrierile de ceremonii, monumente, costume, Odobescu procedează mai mult cu exactitatea scrupuloasă şi enumerativă a unui istoric şi arheolog decît în felul vizionar al artistului. Iată alaiul încoronării lui Mihnea :

„În cap mergeau, ca să deschidă drumul, dorobanţii cu gîrbace şi vînătorii de plai şi de Olt cu lungi săneţe ; în urma lor veneau roşiorii şi verzişorii călări, despărţiţi în căpitănii, fiecare cu steagul ei, purtînd mintene roşii şi verzi ; apoi caii domneşti, acoperiţi cu grele harşale de fir şi de mă-

tăsuri; îndată dupe aceştia, Mihnea însoţit de patru viteji ferentari cu lăncile poleite-n vîrf şi la mînere, şi urmat de boierii de taină, cu vataşii, aprozii, armăşeii şi lipcanii lor" etc.

Descrierile de natură, în care vom recunoaşte mereu partea cea mai fericită a talentului lui Odobescu, sînt însă de o forţă sugestivă superioară, ca aceasta a unei nopţii de iarnă:

„*E tristă şi urîtă iarna la ţară cînd crivăţul viforos urlă preste cîmpii, cînd norii sau ceaţa întunecă cerul, cînd ploile reci desfundă pămîntul, cînd ţarina-i goală şi năpustită, dumbrava uscată şi plugarul trîndav. Apoi, în lungile nopţi de iarnă, de întunecime plină de groază, ce de şopte fioroase! Vîntul vîjie şi geme ca nişte jalnice glasuri ce plîng din depărtare; ploaia izbeşte cu o întărîtată stăruire în păreţii şi în ferestrele casei; oblonul se cletină şi scîrţie pe ţîţînele-i ruginite; focul bubuie şi trosneşte în cămin şi uneori o pasăre de noapte, gonită din adăpostul ei de o suflare mai viscoloasă a crivăţului, îşi ia zborul, scoţînd un ţipăt sfîşietor şi tînguios*".

În acest cadru material şi natural se desfăşoară, în fine, *Scenele*, redate mai ales prin dialog şi prin tiradă, mijloace propriu-zise dramatice. Cunoscător al limbii cronicilor şi al poporului, lui Odobescu i se datoreşte dicţiunea de care se vor folosi de aici înainte mai multe generaţii de poeţi dramatici:

„*Unde-s puii de năpîrcă?*"... *strigă el cu glas răguşit, intrînd în cort cu mîna în şold.* „*Le-a sosit ceasul pieirei! halal de ei, fîrtaţi!*" — „*Pare-mi-se că-n beţie ţi-ai pierdut cumpătul vorbirii, jupan vornice — rosti doamna înstrunîndu-şi mînia — or pesemne c-ai mintea ca de prunc într-atîta trupeşie?*" — „*Taci, muiere; nu bîrfi!*" — *răspunse Dumbravă* — „*nu doară c-aţi socoti voi că-i Moldova ţară di joc, să ni gioace ca pi urs o mişa pripăşită la munteni şi doi feciori di lele fărmecaţi, doi lingăi nătîngi ce li pute botu a lapte?*"... etc.

Aşa vor vorbi mai tîrziu eroii dramelor istorice ale lui Delavrancea, cu diferenţa că, după tehnica mai nouă a realismului, autorul *Apusului de soare* pune în gura personajelor sale o vorbire sincopată, construcţii eliptice sau numai coordonate, împrumutate stilului oral, în timp ce Odobescu nu dispreţuieşte construcţiile cu mai multe subordonate sau cu numeroase elemente determinative ale stilului scriptic:

„*Să pas deci pe calea unde a trecut ea, să calc pe urmele-i deşarte şi, fiindcă soarta a menit-o altuia să fie, cel puţin doru-mi, ca un fum cuvios de tămîie, pretutindeni să se înalţe la dînsa!...*". Sau: „*Singur, sărman, lipsit de părinţi, de rude, de prieteni, care să prinză milă de mine, lumea îmi e pustie*".

Fraza debutînd cu determinativele este un procedeu al stilului scriptic, părăsit de autorii dramatici mai noi, atenţi la notarea limbii vorbite, dar utilizat de drama clasică şi romantică.

Prin prezentarea conflictului fundamental al epocii zugrăvite — sîngeroasele ciocniri dintre familiile boiereşti — prin evocarea relaţiilor sociale

din acea vreme întunecată, adeseori prin felul dicţiunii personajelor, *Scenele istorice* conţin o serie de preţioase elemente realiste. Aceste opere continuă deci să trezească nu numai interesul istoricilor literari, dar şi pe acela al celor mai largi pături de cititori.

*

Anul 1860 aduce, împreună cu publicarea în volum a *Scenelor istorice*, călătoria pe care Odobescu, pe-atunci membru al comisiei *documentale* şi a celei istorice, o întreprinde pentru a cerceta monumentele istorice din judeţele Argeş şi Vîlcea, din însărcinarea Ministerului Cultelor. O primă călătorie în aceeaşi regiune fusese întreprinsă în 1857, cu rezultate de care au folosit *Scenele istorice*. Vederea turnului întărit de la Bujoreni, în valea Oltului, îi dăduse ideea chindiei lui Socol, descrisă în Doamna Chiajna. De data aceasta, călătoria atinge puncte mai numeroase şi produce roade mai bogate. Odobescu porneşte de la Bucureşti la 18 iunie şi se înapoiază la începutul lui august, însoţit tot timpul de soţia lui, Saşa, născută Prejbeanu.

Odobescu se căsătorise cu Saşa cu doi ani mai înainte. Celălalt însoţitor era H. Trenk, pictor elveţian, instalat în ţară, care executa acum desene, acuarele şi picturi în ulei după obiectele de artă şi monumentele văzute, întocmind un album ajuns mai tîrziu în posesiunea muzeului de artă naţională. Jurnalul acestei călătorii, ţinut cu regularitate de Odobescu şi publicat ca operă postumă în *Convorbiri literare* din 1915 şi 1934, constituie un interesant document al artei, dar şi pentru atîtea din înfăţişările ţării vechi, notate acolo.

În călătoria cu trăsura, călare şi pe jos, Odobescu atinge mai întîi Găeştii, apoi Leordenii şi Goleştii, unde drumeţii află de procedeul exterminării lăcustelor, abătute atunci asupra holdelor, prin *„hore de români care le calcă în picioare"*. Călătorii se opresc la schitul Trivalea din apropierea Piteştilor. De aci, itinerariul continuă spre Tutana, după ce este copiată inscripţia slavonă de pe o cruce de piatră întîlnită în cale. Drumul spre Tutana urcă printr-o vale îngustă, cu rare locuinţe omeneşti, *„cîte un bordei de român ce se ocupă cu strîngerea de rînză pentru tăbăcărie"*. Este lăsat în urmă Plaiul Oii, pînă cînd sus *„priveliştea dobîndi o întindere minunată... frumoasa vale a Luminilor, şerpuită de Topolog, ocolită de mii de dealuri ce se înalţă unul peste altul, acoperite de holde şi păduri pînă în faţa munţilor cu zăpezi ce se pierdeau în nori de ploaie"*. De la Tutana, drumeţii coboară pe Valea Topologului şi poposesc, în mijlocul nopţii, la mănăstirea Flămînda, de unde a doua zi de dimineaţă se îndreaptă spre schitul Maicilor din Bîscov. Aici sînt însemnate inscripţiile şi pisaniile. Bîscovul este despărţit de Cotmeana printr-un deal înalt. Călătorii îl urcă pe jos. Cercetarea mănăstirii Cotmeana, unde au loc întîmplările povestite în a treia parte a lui *Mihnea Vodă cel Rău*, este făcută mai cu de-amănuntul. Din nefericire, *„zidurile vechi sînt mai pretutindeni ascunse sub spoituri şi meremeturi făcute mai din nou, fără nici*

un gust şi nici un respect pentru antichitate". La Piteşti nu se găsesc cai de poştă, pentru că un proprietar al locului *„luase cinsprezece cai ca să se întoarcă la Bucureşti*, după ce *petrecuse vreo săptămînă în Albeşti, dînd ospeţe cu lăutari ca să cîştige pe alegători pentru viitoarea alegere*". Noaptea, după ce fusese vizitată biserica din Albeşti, grupul excursionist ajunge la schitul Bădiceni, căzut în ruină. Stareţa, *„o greacă înecată în judecăţi*", trăieşte înconjurată de ostilitatea populaţiei. Odobescu primeşte plîngerea a două *„muieri*", precum că stareţa nu le lasă să se gătească, le strică casele şi ascultă pe la ferestre. Drumul greu spre Curtea de Argeş este făcut cînd cu trăsura, cînd călare, atingînd o mulţime de alte aşezări. În jurul bisericuţei din Costeşti trăiesc cîteva călugăriţe cerşetoare, care merg prin ţară cu pantahuza. Poziţia schitului de pe Valea Robăii e minunată. Odobescu cercetează cartea de întemeiere a schitului. La Curtea de Argeş, călătorii rămîn douăsprezece zile şi jurnalul dă o descriere bogată a locurilor şi monumentelor, întrezărind posibilitatea restaurării acestora din urmă. Într-o zi este urcat drumul foarte anevoios pînă la cetatea lui Vlad Ţepeş. Schitul Văleni nu poate fi cercetat, pentru că documentele lui erau în mîinile fostei stareţe retrasă acum pe un petec de moşie, cu casă şi biserică, ridicate după ce jefuise mulţi ani mănăstirea. Droşca se înnămoleşte şi osia ei se rupe, încît trebuie pus umărul la roată, pentru a o readuce în drumul către Olt. Sînt admiraţi boii cîinenilor *„mari şi înalţi în coarne*". Abia la miezul nopţii se ajunge la straja satului Berislăveşti, unde ardea un foc mare. Dar a doua zi, duminecă, femeile adunate la horă oferă un frumos spectacol cu iile şi cămăşile lor, cu fotele şi zăvelcile cusute cu desemnuri subţiri şi complicate, cu pieptarele de oaie, fără mîneci, cu flori de mătăsuri, cu vîlnicele de pînză subţire şi de borangic. Sînt culese date despre fondatorul mănăstirii, un Sandu Bucşenescu. Muntele Mlaca e proprietatea soţiei doctorului Davilla. Pădurarul, *„un adevărat uriaş*", nu ştia nici numele proprietarului. Odobescu îl sfătuieşte ce are de făcut *„ca să-şi ia mai bună plată, căci se plîngea sărmanul de arendaş*". Prin pădurile mlăştinoase joacă focuri care lui Odobescu i se par printre copacii frunzoşi ca o *„lumînare purtată în fugă de un om*". Superstiţia comorilor este foarte răspîndită pe aici şi ei i se datoreşte surparea crucii întîlnite în drum. Pădurarul uriaş dă relaţii şi asupra locului numit *„mormîntul hoţului*", unde zace trupul unui tîlhar de drumul mare, ucis de un surugiu care, decapitîndu-l, i-a dus apoi capul, în oţet, la Bucureşti. Înaintînd de-a lungul Oltului şi trecînd prin Turnul Roşu, călătorii iau calea Sibiului. La graniţă, vameşii austriaci reţin cîteva exemplare din *Mihnea vodă*. Trecînd prin satul Boiţa, Odobescu notează *„acea cultură îngrijită, acei oameni bine îmbrăcaţi şi voioşi toţi români ca şi noi, dar mai harnici, mai deprinşi la muncă şi la bine, decît pe partea cealaltă a munţilor. Cînd treceam noi era tocmai la seceră şi era o adevărată plăcere a te uita cu ce silinţă şi cu ce veselie lucrau toţi, bărbaţii, femeile şi copiii !...*" Odobescu are deci impresia că exploatarea ţărănimii este mai puţin cruntă aici decît în sudul Carpaţilor, fără să înţeleagă bine că aspectul bunăstării se datora stadiului de dezvoltare econo-

mică a Ardealului, mai înaintat decît cel al Principatelor. La Sibiu este vizitat muzeul Bruckenthal, cu însemnata lui bibliotecă, cu cabinetul de mineralogie și ornitologie, cu colecția lui de antichități romane, cu galeria de pictură cuprinzînd tablouri de Tizian, Murillo și Rembrandt, de Gérard Dow, Dürer, Kranach, Holbein și alții. Este admirată vechea catedrală a orașului, devenită biserică protestantă. Noaptea se aude *„trubaciul sunînd pe uliță din trîmbiță și spunînd ceasul"*. Este căutată, firește, piatra mormîntală a lui Mihnea, însă ea e îngrămădită, împreună cu alte obiecte, într-o atenanță a bisericii și nu poate fi văzută. Sibiul săsesc, cu lumea lui burgheză, i se pare călătorului un *„oraș materialist"*. Se mănîncă mult și bine. Drumeții iau cu ei, la înapoiere, o ploscă cu vin de Volsau, două pîini lungi cu anason, un Gugelhupf și o Lintzertorte, după ce achită notele încărcate anume pentru *„der grosse Boyar von Walachey"*. Grupul este condus, la înapoierea spre graniță, de un sas *„uriaș, cu ciobote, cu pantaloni și cu o fermenuță de postav albastru prost și o pălărie lată și pleoștită ce i se bătea de umeri cînd, în tăcăneală, se lăsa greu pe cal"*. La mănăstirea banului Mareș ot Băjești, unde se văd, în bășcile și bolțile ruinate, locurile în care se puseseră tunurile menite să respingă incursiunile revoluționarilor unguri din 1849, locuiește preotul Constantin, care, deși *„declară în multe rînduri că a fost persecutat sub guvernele trecute, fiind om de la 48"*, vădește totuși *„ciocoinicia popilor din București"*. Drumul, cu înfățișările lui variate, trece pe la Cozia. Odobescu se întreține cu plutarii care aduc *„bilele de brad"* pe Lotru.

„Pe acolo ni se spune, toți sătenii sînt moșneni, dar nu cunosc lucrul agriculturii ci se hrănesc mai mult cu vitele și cu tăierea brazilor de prin păduri; cei care n-au ieșit din satele lor nu știu nici cum e făcut carul".

Cercetarea Coziei e întreprinsă cu de-amănuntul. Sînt studiate cărțile, pisaniile, argintăria, un *aer* vechi și bine păstrat. Spre schitul Turnului se înalță stînca numită *„masa lui Traian"*. În ostrovul Călimăneștilor, călătorii iau reședință la micul schit așezat acolo, făcînd incursiuni în localitățile apropiate. În legătură cu peștera de la Stînișoara e ascultată legenda *„sălbatecului, un om gol și păros, care fugea cît vedea alți oameni"*, ale cărui oseminte odihnesc acolo. Sînt vizitate schitul Frăsineiul, Gorăul și Fedeleșoiul, Troianul *„unde erau adunați în 1848 pandurii lui Magheru"*, apoi viile Drăgăneștilor, mănăstirea din Stănești, cu mormintele lui Stroe Buzescu și ale familiei lui. Această mănăstire închinată patriarhiei din Alexandria și stăpînită de călugării greci, care o lasă să se ruineze, stîrnește indignarea călătorului.

„Pentru a treia oară acum am avut ocazie de a vedea cum se poartă călugării greci în țară la noi: iau veniturile și lasă în dărăpănare mănăstirile. La Tutana, pustiu, la Beștelei, pustiu! dar niciodată indignația mea n-a fost mai mare decît cînd am văzut suvenirile istoriei noastre, mormintele eroilor noștri lăsate în prada stricăciunii și a dispreţului de niște nerușinați cămătari ce speculă încă acum cu credința și cucernicia străbunilor noștri. Văzînd ruinele de

la Stănești am jurat o veșnică ură călugărilor greci și m-am făgăduit a combate cît îmi va sta cu putință spre a libera mănăstirile noastre de rușinosul bir ce-l plătesc la acești mișei greci !".

În fața mizerabilei stări a mănăstirilor grecești, Odobescu nu recunoaște însă adevarata pricină a stoarcerii și scurgerii peste graniță a bogățiilor țării, indignarea lui revărsîndu-se numai asupra călugărilor greci, dar nu și asupra rămășițelor feudale care îi favorizau. De la Stănești la Manu, la Rîmnic și de acolo mai departe în munți, unde sînt vizitate peșterile pustnicilor, apoi, la înapoiere, pînă la Olănești, Govora, Bistrița și la Mănăstirea dintr-un lemn ; pentru toată această parte a călătoriei, jurnalul nu conține decît însemnări sumare **pro memoria.** Redactarea discursivă alternează cu însemnarea succintă pentru drumul mai departe în munți, pe piatra Otăsăului, la schitul Pătrunsa, apoi înapoi la Dobriceni, la schitul Arnota și la cel din Jghiabu, pînă la Stoenești. *„Cînd eram pe aproape a ieșit și luna și mi-a înfățișat lunca Otăsăului astfel precum o descrisesem în* **Doamna Chiajna**". Pretutindeni jurnalul conține însemnarea cercetării amănunțite a locurilor, monumentelor și obiectelor, cu lucru pînă noaptea tîrziu, după ostenitoarele isprăvi turistice ale zilei.

Bogatul jurnal al călătoriei din 1860 este un document de mare însemnătate pentru cunoașterea lui Odobescu și a epocii lui. Ne apare din el un tînăr istoric și arheolog în activitate pe teren, dublat de un neostenit drumeț, grupînd datele observațiilor lui după multiplul său interes pentru artă, natură și oameni, mare iubitor al peisajului țării și al tradițiilor ei, mereu atent la stările sociale ale prezentului. În 1842, alți doi călători luaseră drumul mănăstirilor oltenești : Ion Ghica și Gr. Alexandrescu. *Memorialul de călătorie* al acestuia din urmă, spre deosebire de însemnările lui Odobescu, este o lucrare compusă pentru a fi publicată, cu atitudini literare. Jurnalul lui Odobescu nu-și propune însă decît să rețină constatări și impresii care urmau să treacă în alte elaborări, mai ales științifice. Odobescu nu face literatură, dar paginile lui ne impresionează nu numai prin sîrguința investigației specialistului, dar și prin mărturia minții atît de deschise a omului care, pornit să cerceteze arta și trecutul, nu uită niciodată omul și vremea sa.

Roadele literare ale călătoriei în județele Argeș și Vîlcea s-au vădit curînd. În anul următor, Odobescu publică articolul *Despre odoarele, manuscriptele și cărțile aflate în mănăstirea Bistrița :*

„Prin scrupuloasa examinare a atîtor remășițe din diferite timpuri, poate cineva studia, pînă la oarecare punt, ideile artistice, practicile industriale și relațiunile de comerț, care au domnit în țara noastră la deosebite epoce ale dezvoltării ei ; influențele bizantine, italiene, germane și moscovite se ivesc succedîndu-se în arte și în industrii și pare că vin să coloreze, cu raze mai vii, tabelurile aspre și întunecate ale luptelor noastre politice din trecut".

Bogata recoltă de la Bistrița sugerează ideea unui muzeu de artă națională, al cărui scop ar fi de *„a ne înfățișa o istorie plastică și figurată a artelor, a industriei și a negoțului țărei noastre*". Stăpînind o concepție modernă a istoriei, Odobescu înțelege cum se poate ajunge prin studiul artei trecutului la cunoașterea situației economiei naționale. Ni se schițează organizarea unui

astfel de muzeu, cu diferitele lui secţii, completat prin colecţia manuscriselor, incunabulelor şi tipăriturilor atît de rău conservate în biserici şi mănăstiri. Trecînd la studiul diferitelor cărţi şi manuscrise de la Bistriţa, Odobescu publică în primul volum al *Revistei române* notele lui despre *Psaltirea slavonă comentată de Branco Mladenovici*, 1346, comunicată şi renumitului slavist vienez Miklosich, *Manuscriptul de la Chilindar, 1408*, *Cărţile banului Preda Basarab, 1519—1521*, *Trei tetravangheli slavone scrise de mînă*, *Prima tipografie din Ţara Românească*. În revista *Atheneul român* din 1860 apare articolul despre *Antichităţile mănăstirilor Arnota şi Govora*; iar în 1865 şi 1866, observaţiile asupra *Antichităţilor din mănăstirea Bistriţa*, reluate apoi, într-o nouă prezentare, în *Buletinul Instrucţiunii Publice*. La Bistriţa se află şi un epitafiu sau *aer* de la mănăstirea Tihvin din Rusia, datînd din 1601, pe care Odobescu îl va studia în memoriul publicat de *Drevnosti*, 1874, publicaţia periodică a societăţii arheologice din Moscova. Tuturor acestora li se alătură notiţa despre icoanele în mozaic, apărută în *Anales archéologiques fondées par Didron*, Paris, 1871. O dată cu atîtea contribuţii se îmbogăţea considerabil cunoaşterea vechii noastre culturi şi era creată arheologia naţională.

*

Rezultatele multor cercetări întreprinse în urmă îl îndeamnă pe Odobescu să publice o revistă. Aceasta e dată la iveală în 1861, sub titlul *Revista română pentru ştiinţe, litere şi arte*, în fascicole lunare de 10—14 coale în format mare, întovărăşite de stampe frumos realizate în atelierele lui Rassidescu, pînă în 1863. *Precuvîntarea* indică programul, mai mult ştiinţific, al revistei, care va publica studii în legătură cu *literatura*, *istoria*, *jurisprudenţa*, *filozofia*, *artele*, *ştiinţele exacte şi naturale*. Publicaţia era o noutate prin locul care se dădea gîndirii critice şi ştiinţifice. Printre colaboratori întîmpinăm pe I. Ghica, cu un articol asupra *Daciei vechi* şi un altul despre *Drumurile de fier*, pe geologii Gr. Cobălcescu şi Gr. Ştefănescu, pe naturaliştii E. Bacaloglu şi P. Iatropol şi pe cunoscutul igienist I. Felix, pe agronomii P. S. Aurelian şi Pană Buescu. I. Fălcoianu dă studii de astronomie. Istoria a prezentat prin Şt. D. Grecianu şi G. Missail, unul din cei dintîi care adună ştirile contemporane asupra răscoalei lui Tudor Vladimirescu. Iscălesc studii de economie, finanţe şi drept A. Ghianni, P. Iacovenco, Gr. Cantacuzino, Racoviţă şi Teulescu. Radu Ionescu şi D. Berindei publică studii de estetică, artă şi arheologie. Este tradus din limba germană memoriul lui L. Reissemberger asupra bisericii de la Curtea de Argeş. Creaţia literară e înfăţişată prin poezii de Gr. Alexandrescu, Vasile Alecsandri, D. Bolintineanu, A. Donici. G. Cretzianu tipăreşte nuvela istorică *Lupu Mehedinţeanu* şi fecundul, dar puţin înzestratul Pantazi Ghica, fratele lui Ion, alte compoziţii narative. Un moment important înscrie N. Filimon cu primul roman al literaturii noastre, *Ciocoii vechi şi noi*. Prin publicarea acestuia, Odobescu dădea un puternic sprijin moral scriitorului a cărui operă reflecta vechi realităţi dureroase ale societăţii româneşti, cu repercusiuni sensibile pînă în epoca sa. Direcţia îşi face o datorie de pietate

tipărind versuri mai vechi de V. Cîrlova și I. Văcărescu, dar mai cu seamă fragmente din una din operele cele mai însemnate ale lui N. Bălcescu, rămasă necunoscută pînă atunci, *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul*, a cărei compunere, începută la Paris, trezise desigur în Odobescu dorința de a o vedea tipărită.

Am amintit mai sus o parte din contribuția lui A. Odobescu, care, pe lîngă rezultatele cercetării sale la mănăstirea Bistrița, publică și descoperirea făcută la mănăstirea Brîncovenești din Hurezii Vîlcei : almanahul astrologic *Foletul novel* și calendarele de la sfîrșitul veacului al XVII-lea, cu preziceri politice, compulsate după izvoare franceze și italiene și pe care domnul Munteniei însemnase note manuscrise, interesante pentru cunoașterea unora dintre împrejurările sale. La Bistrița, Odobescu făcuse și o altă descoperire de seamă. *Psaltirea* din 1577 a diaconului Coresi, amintită de Cipariu în *Analectele* sale fără s-o fi văzut și pe care descoperitorul ei o crede prima tipăritură românească. Istoria literară a corectat mai tîrziu această presupunere a lui Odobescu. *Psaltirea slavo-română* din 1577 nu este cea dintîi carte română ieșită de sub teascurile tipografice, dar descoperirea lui Odobescu nu este mai puțin însemnată. Examinînd traducerea lui Coresi, comentatorul are prilejul să arate contribuția slavă în constituirea limbii române, între altele prin opera traducătorilor din secolul al XVI-lea și al XVII-lea, pe care purismul latinist nu va putea să le elimine. Este prima oară cînd Odobescu frînge o lance împotriva latinismului :

„*Să nu sperăm însă niciodată* — scrie el — *și chiar să nu voim a șterge urmele înrîuririi primitive, căci atunci putem zice că, împreună cu dînsa, va dispare și limba română cu caracterul său propriu și constitutiv, cu originalitatea sa de limbă neolatină formată sub influență diferită de acelea ce au predomnit la formarea limbilor neolatine din Occident, surorile ei*".

În alte două direcții încă, în afară de vechile manuscrise și tipărituri, se îndreaptă interesul lui Odobescu în anii *Revistei române :* în direcția folclorului și în cea istorică. L-am văzut pe Odobescu citind — încă de la apariția lor — *Poeziile populare* ale lui Vasile Alecsandri și spicuind în ele cuvinte pentru scenele sale istorice. Culegerea lui Alecsandri era doar o verigă, deosebit de prețioasă pentru cultura noastră, în lanțul mai întins al interesului pentru creația orală a popoarelor. În *Cînticele poporane în raport cu țara, istoria și datinele românilor*, noul lor cercetător român, după ce definește, împreună cu Herder, firea acestor „*glasuri ale popoarelor*", întocmește bibliografia lor mai nouă, în care se numără culegerile balcanice ale lui Wuk Ștefanovici Karagici, Fauriel, Demartin du Tyrac, Dozon și alții. Acestora li se adăugaseră culegerile românești ale lui Vasile Alecsandri, Anton Pann, At. Marian Marinescu, O. Dumitrescu, culegeri traduse în parte în limbi străine. Un întreg material stătea în fața cercetătorului, care distinge scopurile pe care și le poate propune noua știință a folclorului : folosirea cîntecelor populare ca izvoare istorice și ca documente ale psihologiei și limbii naționale. Preconizînd studiul comparativ al diferitelor literaturi populare, cercetătorul speră să obțină lumini noi asupra schimburilor culturale dintre popoarele aparținînd aceluiași cerc de cultură, cum au fost neamurile din Balcani și din Carpați, a căror

înfrățire o dorește, nădăjduind că ele s-ar putea opune odată comunei apăsări turcești. Pentru a dovedi fecunditatea studiului comparativ al folclorului, un exemplu i se prezintă lui Odobescu în *Miorița*, unde i se pare a putea identifica *„răsunete ale Pindului în Carpați"*. Clasicistul credea a recunoaște în balada românească un vechi *„linos"*, un cîntec de jale la moartea unui tînăr nevinovat, cum literaturile antichității dăduseră atîtea și care, răspîndit mai întîi la românii din Pind, a ajuns în cele din urmă la cei din Dacia. Demonstrația acestei teze grupează cîteva argumente lingvistice. Cîteva din cuvintele *Mioriței* păreau a avea o origine balcanică. În adevăr, **laie** este întrebuințat de aromâni cu înțelesul de negru (**mioriță laie** înseamnă deci **mioriță neagră**), **ortoman** ar fi apărut din compunerea grecescului **ortos** (drept) cu latinescul manus (mînă), dacă n-ar fi derivat cumva din grecescul ortomantis (drept prevestitor). Cît despre **bulucaie** (!), cuvîntul ar părea că provine din turcescul **buluc**, care înseamnă o *„mare grămadă". Miorița...* **bulucaie** ar fi, prin urmare, o *„mioriță lînoasă"* sau *„grăsulie"*. Prezența acestor cuvinte în *Miorița* ar indica deci originea ei balcanică, pe care păstorii din Pind, cîntăreți de **linos**, au adus-o mutîndu-se cu turmele lor pe plaiurile noastre. Construcția romantică a lui Odobescu a trebuit însă să se dărîme în cea mai mare parte. După două decenii și mai bine, retipărindu-și studiul în ediția operelor lui din 1887, Odobescu a recunoscut amuzat că bulucaie fusese o simplă greșeală de tipar pentru **bucălaie.** Lingvistica mai nouă n-a fost mai milostivă nici cu celelalte derivații ale lui Odobescu. Tiktin a arătat că **laie** se găsește la aromâni, dar cuvinte foarte asemănătoare ca sonoritate și, în parte, ca sens se găsesc la turci, albanezi și aproape la toate popoarele slave. Cît despre **ortoman** pare a proveni de la polonezul, cehul și ucraineanul **ort** (o monedă), sau de la maghiarul **ort** (un sfert de florin). Ciobanul **ortoman** nu este deci un cioban îndemînatic, ci unul bogat. Deși depășit în rezultatele sale, studiul lui Odobescu a avut totuși meritul de a indica un sector de probleme, în care mai mulți cercetători au venit curînd să-și dea contribuția lor.

În direcția cercetării istorice, în *Revista română* apare mai întîi studiul lui Odobescu despre *Poeții Văcărești*. Prilejul îl oferea publicarea recentă a traducerii tragediei lui Racine *Britannicus*, pe care Iancu Văcărescu o făcuse cu treizeci și patru de ani mai înainte. Odobescu relevă meritele de epocă ale traducătorului, unul din primii mînuitori români ai alexandrinului clasic, *„o înadinsă cercare de a constrînge slăbiciunile limbii române în formele mai nervoase și mai concise, de a supune structura ei încă îndoioasă la inversiunile completite și măiestrețe ale limbelor clasice, și de a impune cuvîntării ei aspre și neîndemînatice o tărie, o preciziune, o flexibilitate, pe care abia le pot dobîndi limbele dupe o lungă și stăruitoare cultivare"*. Cercetarea se extinde apoi pentru a evoca trecutul familiei Văcărescu. Șirul boierilor Văcărești ajunge la Ienăchiță, asupra căruia expunerea lui Odobescu se oprește pentru a da, împreună cu nararea evenimentelor vieții lui, o lungă analiză a *Istoriei prea puternicilor împărați otomani*, mai ales în părțile privitoare la evenimentele contemporane și la care autorul a luat parte, ca de pildă apariția lui în saloanele și la curtea imperială din Viena. Împrejurarea prilejuiește autorului interesante tablouri în legătură cu atingerea lumii apusene de către un om din

răsărit. O analiză a poeziilor lui Ienăkiță Văcărescu și a principiilor gramaticii sale completează studiul lui Odobescu, întemeiat pe cunoașterea manuscrisului *Istoriei otomănești*, publicat mai tîrziu de Papiu-Ilarian în *Tesaurul de monumente istorice*, și pe unii din vechii cronicari și istorici, români și străini, precum Radu Greceanu, Engel, Dionisie Fotino, Cantemir, Carra, Domenico Sestini, James Dallaway și alții. Cercetarea lui Odobescu a rămas pînă azi izvorul principal pentru cunoașterea vieții și operei lui Ienăkiță Văcărescu, acela de la care au pornit și, în genere, au rămas mai toți istoricii literari ulteriori. Dar mai presus de valoarea istorică a studiului stau pozițiile principiale ale autorului său, care stabilește cu acest prilej legătura oricărui scriitor cu „*timpul și locul unde a trăit*", dar și misiunea lui de a împinge spre progres societatea lui. „*Geniul e lanțul ce trage lumea spre progres*", scrie Odobescu. „*Scriitorii sînt conducătorii morali ai societății*". Principiile acestea, apărute în cadrul romantismului revoluționar, sînt fără îndoială ale unui gînditor pașoptist. Le afirmaseră, la vremea lor, Bălcescu, Russo și Kogălniceanu, Bolliac în cunoscutul lui manifest poetic, Alecsandri scriind despre Costache Negruzzi.

*

Este greu să numim o simplă lucrare istorică cealaltă contribuție, alimentată din cercetarea vechilor acte, inscripții, obiecte de artă, pe care o publică Odobescu în *Revista română*. *Cîteva ore la Snagov* cuprinde, sub această denumire nedeterminată, care vrea să exprime o improvizație lipsită de pretenții, un amestec de proză descriptivă și istorică, de erudiție și umor. Bucata este o mostră de călătorie arheologică, întemeiată pe un alt material decît acela consemnat în jurnalul excursiei științifice din 1860, dar aparținînd aceleiași sfere de preocupări. Începutul îl face descrierea drumului către lacul Snagovului, prilej mai întîi al unei ieșiri, în gust romantic, împotriva drumului de fier. Pagini ale unui peisagist de mare talent sînt înscrise aici, ca aceasta în care, alături de notațiile vizuale și auditive, se amestecă notația senzațiilor termice, menite să dea viață tabloului :

„... *Înalții stejari, pătrunși de luminile soarelui de vară, prezentau în bolțile lor răzlățate toată scara fețelor smarandului, de la frageda verdeață a mugurului pînă la negrul întunecat al tulpinei. O atmosferă de balsame răcoroase învia suflarea, și șopta frunzelor, ușor cletinate de o lină adiere, se îngîna singură cu susurul greierilor ascunși în frunziș*".

Un lipovean cu chef, dintre cei care se statorniciseră pe malul lacului, îl duce pe scriitor cu gîndul la motivul poetic al beției și, de aici, la cîntărețul lui român, vechiul coleg de studii Al. Sihleanu, pe care îl evocă cu emoție. Scriitorul narează o plimbare, și desfășurarea ei liberă, neconstrînsă de nici o piedică, legitimează digresiunea literară. Un alt episod vine să distreze o clipă pe preumblător : întîlnirea unei trăsuri, în care se îngrămădise „*o mulțime de tinere arendășoaice, gătite și împodobite cu toate fețele curcubeului*" o împrejurare care prilejuiește un hazliu tablou de epocă :

„*Cîte erau la număr, zău, nu pot spune ; dar atîta știu că, printre boltele invoalte ale malakoafelor și fustelor cusute, printre rochiile de mătăsării înflorate,*

printre falbalele, mangeturi și volane, printre coafurile cu flori, cu blonde, cu panglici și cu pene, în sfîrșit printre toate gătelile încărcate și împestrițate ce lipscanii și marșandele din București vînd **cocoanelor** *de țară drept* **marfă de Paris,** *zării mai multe figuri rotunde și drăgălașe, cu pielița trandafirie, cu ochii negri și scînteietori, cu buze rumene și adimenitoare...*".

Pe insula din mijlocul lacului, pe care scriitorul îl trece pe un pod umblător, stau bisericile mănăstirii și chiliile călugărilor, astăzi transformate într-un penitenciar. Excursionistul cucerit adineauri de farmecul pădurii, amuzat de întîlnirile drumului, descrie acum cu metoda unui arheolog planul și înfățișările interioare ale monumentelor ce-i stau în față. De cînd datează biserica mai mare de la Snagov ? Tradiția atribuie lui Vlad Țepeș ctitoria mănăstirii. Odobescu examinează picturile, inscripțiile, odoarele, hrisoavele, le compară cu unele detalii din biserica alăturată de la Turbați și ajunge să emită ipoteza că lăcașul data de la începutul veacului al XV-lea. Sînt descrise apoi mormintele de la Snagov, dar și picturile murale, în care sînt descoperite chipurile lui Neagoe Basarab și ale fiului său Teodosie, al unui Mircea, poate Ciobanul, al lui Petru, al unui alt Mircea, al lui Radu și al Chiajnei. „*Ce caută toți aceștia cu neîmpăcații vrăjmași ai familiei lor, principii Basarabi ? Iată enigme grele de descurcat*". Urmează deci o discuție genealogică împreună cu studiul veșmintelor îmbrăcate de „*nobilele dame din timpii petrecuți*", un mijloc al datării portretelor. Prilejul este folosit de scriitor pentru a transcrie o veche foaie de zestre a fiicei marelui boier, devenit monahul Dositei Brăiloiu, găsită printre actele de proprietate ale moșiei Cunești a Snagovului, care conține în afară de însemnarea bogatelor efecte personale și pe lîngă ustensilele de gospodărie necesare fetei trimise la casa ei, turmele de oi, iepele cu mînjii lor, armăsarii, stupii, boii și vacile cu vițeii, care urmau să o însoțească, apoi întinsele proprietăți ce-i reveneau — viile de la Dobroteni și Turcinești, moșiile de la Viișoara, Cotenița, Nenciulești, Cioroiul, Urichești, completate cu inventarul uman : opt suflete de țigani și două fete de țigan în casă.

„*Iată o bogată foaie de zestri !* — exclamă Odobescu. — *Cîți proci nu vor fi pețit mîna avutei mirese ? Cîți coconi sprinteni nu-și vor fi încurat armăsarii ageri subt obloanele ei ! Cîți becheri zgîrciți nu vor fi lingușit slugărește pe bătrînul monah !*".

Revenind la doamna Chiajna, a cărei amintire nu puțin va fi făcut pe istoricul ei să ia drumul Snagovului, el povestește alte acte de cruzime ale cumplitei doamne și ale fiilor ei, despre care mărturisesc pietrele mormîntale ale boierilor tăiați de ei, cu jalnicele lor inscripții descifrate de scriitor. Sub Alexandru vodă începe infiltrația grecească și mănăstirile, cu bogatele lor proprietăți, cad „*în mîinile cămătarilor greci*". Autorul urmărește silințele diferiților domni de a stăvili abuzul. Printre aceștia este considerat Matei Basarab, al cărui portret fizic și moral, zugrăvit cu o rară știință a caracteristicului, în stil patetic, se intercalează aici :

„*O ! Matei Basarab, ce adînc respect îți datorează ție națiunea română pe care azi, din negura anilor, tu încă ai ști s-o înveți a-și apăra și a-și redobîndi drepturile sale răpite ! Numele tău glorios, care îl întîlnim în fruntea oricărei propășiri naționale, ar trebui să însufle o venerațiune religioasă*

poporului pentru care ai jertfit, în muncă şi sudori, o viaţă de aproape optzeci de ani! În chipul tău smead şi costeliv, înconjurat de o barbă albă şi rară, în buzele-ţi subţiri şi zîmbitoare, în fruntea ta lată şi înaltă, în ochii tăi mici şi vii afundaţi sub sprîncenele negre şi stufoase, îmi place adesea a descoperi cîtă fineţe, cîtă înţelepciune şi cîtă energie trebuiesc spre a forma caracterul unui mare domnitor. Îmi pare că te văd, diplomat iscusit, rîzînd înghesuit în barba-ţi căruntă, cînd, cu un cusur subţire, îţi bătuşi joc de agaoa turcească ce venea spre a te mazili şi-l ocolişi, pe dealul Văcăreştilor, cu o guardie de onoare care, cu fitilul la puşte, îl oprea să intre în Bucureşti! Apoi te zăresc, domnitor cuvios şi plin de dorul ţării, izgonind, în mijlocul adunării obşteşti din Tîrgovişte, precupeţii străini ce intrase în locaşele sfinte şi poruncind a se-nălţa, spre podoaba ţării, patruzeci de temple nouă! Ş-apoi iar, te văd colo, unchiaş gîrbovit, dar cu ochiul plin de foc, dînd pinteni calului tău, sub vifor şi sub ploaie, pe cîmpia de la Finta, îndemnînd şi îmbărbătînd, cu glasul şi cu gestul, viteaza ta oştire, ca să nu-şi dea mijlocul şi să răzbească tot cu o nouă agerime ordinele şimbriate de rivalul tău Vasile...".

Aprecierea domnitorului muntean nu ţine seama şi de apăsătoarea lui politică fiscală, cu repercusiuni atît de dezastruoase pentru starea ţărănimii. Cîtă viaţă are totuşi portretul zugrăvit de Odobescu!

Între zidurile mănăstirii Snagovului s-a petrecut altădată drama uciderii postelnicului Constantin Cantacuzino, un episod povestit acum a doua oară, după Bălcescu. Moartea lui Constantin Cantacuzino fusese şi tema unei nuvele istorice, publicată în 1861 în *Calendarul* lui D. Bolintineanu şi A. Zanne, cu neajunsuri care îi dau lui Odobescu prilejul de a stabili condiţiile „*romanţului istoric*", dintre care cea dintîi este respectarea „*culorii locale*", „*acel parfum al timpului trecut, care strămută pe cititor în mijlocul întîmplărilor povestite, îi descrie localităţile ce le-au servit de scenă, îl face părtaş la obiceiele, la credinţele, la viaţa publică şi privată, la cugetările şi chiar la limba timpului şi locurilor unde s-au petrecut faptele de care se atinge romanţul*".

Soţia celui ce urzise uciderea postelnicului Cantacuzino, doamna Maria a lui Grigore Ghica, a donat Snagovului o cruce de botez sculptată, „*un semn al căinţei*". De la această cruce, curiozitatea arheologului trece la altele, pe care le clasifică şi le descrie împreună cu diferitele odoare ale mănăstirii. Unul dintre acestea a fost făcut cu cheltuiala proigumenului Teodosie, la văleat 7182 (1674), „*pentru argintul cel pierit de la dînsul*". Odobescu pricepe situaţia şi-l apostrofează pe proigumen: „*Aşa! părinte Teodosie! Ţi se încredinţează o mănăstire ca să cauţi de dînsa şi s-o îngrijeşti şi sfinţia-ta o jăfuieşti de argintăriile ei?*" Dar pasionatul arheolog trece mai departe, pentru a descrie obiectul, un chivot, cu toate adausurile ce i s-au făcut mai tîrziu. Dacă egumenul Teodosie a fost puţin corect, urmaşul lui la Snagov, Antim Ivireanu, tipograful, a îmbogăţit literatura vremii cu multe cărţi religioase în limbile română, elenă, slavonă şi arabă. O sumară biografie a lui Antim Ivireanu se intercalează în pomelnicul egumenilor de la Snagov. Şi astfel cele „*cîteva ore*" în care, prin ficţiune literară, se concentrase lunga şi erudita cercetare a scriitorului, îl aduc pe acesta la ora prînzului şi a unei „*foame nespuse*". Călugăraşii n-au nimic de mîncare, dar impiegaţii închisorii scot „*din*

coteţele lor o minunată plătică lătăreaţă, vie şi grasă". Scriitorul renunţă s-o descrie ştiinţificeşte, dar se încumetă să arate cum ar putea fi adusă *„la gradul cel mai înalt al suculenţei"*. Urmează reţeta, cu detalii pitoreşti, a chipului cum trebuie friptă şi gătită plătica de Snagov, mai minunată decît *„vestitul peşte de mare* **rhombus**, *asupra cărui găteală a deliberat gravul senat roman şi pe care l-a cîntat marele Juvenal"*. Scriitorul nu se abate astfel prea mult de la îndeletnicirile lui de pînă atunci, căci şi scotocirea lui printre actele şi obiectele de artă ale mănăstirii, cercetarea zugrăvelilor şi citirea inscripţiilor, făcute în răstimpul cîtorva ceasuri, între etapele unei plimbări, fusese prezentată drept ocupaţia foarte detaşată, fără nici o pedanterie, a unui anticar amator şi a unui om de gust. O faţă nouă a lui Odobescu ne apare o dată cu *Cîteva ore la Snagov*. Umanistul surîzător vine să întregească figura scriitorului.

*

În 1861 luase fiinţă în Ardeal *Asociaţiunea transilvană pentru literatura română şi cultura poporului român (Astra)*. La a doua ei adunare, convocată la Braşov în iulie 1862, este invitat şi directorul *Revistei române*, care îşi tipăreşte aici reportajul său. Adunarea Asociaţiunii transilvane s-a desfăşurat în răstimpul a trei zile, sub conducerea unui comitet din care făceau parte notabili ai mişcării naţionale şi intelectuale de peste munţi, canonicul Timotei Cipariu, vestitul filolog, publicistul G. Bariţ, care asigura funcţiunile secretariatului şi urma să rămînă, de-aci înainte, timp de treizeci de ani, în corespondenţă cu Odobescu. Raportul descrie cu amănunţimi desfăşurarea, în atmosferă sărbătorească, a lucrărilor adunării, împreună cu expoziţia de obiecte manufacturale şi produse agricole, menite să dea o idee despre posibilităţile economice ale ardelenilor. Mai cu seamă expoziţia de ţesături şi costume naţionale îl entuziasmează pe Odobescu şi-i sugerează ideea unui muzeu etnografic naţional la Bucureşti. Cu o singură rezoluţie a adunării, impusă dictatorial de comitet, nu este de acord Odobescu: cu recomandarea ortografiei latiniste inventate de Cipariu, capabilă să introducă o divergenţă între români, nu numai în privinţa scrierii limbii, dar şi în aceea a vorbirii ei, după cum o dovedeau atîtea din exprimările oratorilor de la Braşov, atît de neînţelese şi chiar atît de „ridicole" prin multele şi nejustificatele lor latinisme. Disertaţia profesorului Gavril Munteanu despre *Purismul în limbă*, publicată în *Revista română*, nu putea găsi aprobarea scriitorului, care află acum prilejul de a ataca direcţia lingvistică latinistă. Astfel, atmosfera de însufleţire patriotică corespunde cu totul tendinţelor sale, deşi nu chiar în forma obedienţei faţă de curtea din Viena, pe care nu scapă prilejul de a o remarca. Interesul pentru aspiraţiile naţionale şi pentru mişcarea intelectuală a românilor din Ardeal va rămîne prezent, de-aci înainte, în toată activitatea lui Odobescu.

*

În afară de o scurtă notă despre Vasile Cîrlova, menită să readucă în actualitate pe tînărul poet atît de făgăduitor, mort înainte de vreme, *Revista română* nu mai cuprinde, din pana lui Odobescu, nici o altă contribuţie. În 1863,

revista încetează să mai apară. Directorul ei primise o însărcinare politică. Multele frămîntări provocate de tendințele reformatoare ale lui Alexandru Cuza și, mai ales, de proiectul legii de împroprietărire a țăranilor, care trezește rezistența boierimii, îl obligă pe domnitor să schimbe încă o dată guvernul, formînd un cabinet liberalo-conservator, sub președinția lui M. Kretulescu, în care Odobescu intră ca ministru al Cultelor și Instrucțiunii Publice. Soluția „*chestiunii rurale*" era legată de secularizarea averilor mănăstirilor închinate, unde abuzul egumenilor fusese de mai multe ori observat de Odobescu — după cum am văzut — în timpul călătoriilor sale arheologice. Secularizarea putea să sporească întinderea terenurilor afectate împroprietăririi țăranilor, prin marile proprietăți ale mănăstirilor închinate (un sfert din suprafața arată a țării, 1 555 hectare vie și 4 000 prăvălii), micșorînd în aceeași proporție suprafața terenului pe care moșierii ar fi fost obligați să-l cedeze. Coaliția burgheziei și a moșierimii, „*monstruoasa coaliție*", cum a fost caracterizată încă din epocă, cu toată opoziția pe care o organiză împotriva domnitorului reformator, putea deci să cadă de acord asupra secularizării. O agitație în această problemă se făcuse în ultimii ani prin diferite publicații și broșuri, scrise în mare parte în limba franceză, pentru a lămuri forurile străine. Consulul francez din București, A. d'Avril, cumnatul lui Odobescu, închinase acestei chestiuni, în 1862, un articol în *La revue des deux mondes*. Dar guvernul tergiversa. Frămîntarea în sînul adunării deputaților sporește cînd comisiunea bugetară înscrie la venituri cifra de 20 000 000 lei de la mănăstirile închinate. Cabinetul se opune, afirmînd că în felul acesta se anticipează asupra soluției problemei, care se găsea în faza tratativelor diplomatice. Odobescu nu este împotriva secularizării, dar socotește că veniturile realizate pe această cale ar trebui consacrate instituțiilor de binefacere, cultură și utilitate publică, cum și răspîndirii în toate unghiurile Orientului creștin a unei influențe civilizatoare, al cărei centru și focar ar fi fost România. Odobescu preconizase și altădată strîngerea legăturilor dintre națiunile care sufereau deopotrivă sub jugul turcesc. Este probabil deci că felul în care dorea rezolvarea chestiunii secularizării trebuia să aducă, în atenția lui, o contribuție scopului eliberării, al independenței naționale. Pentru a susține acest punct de vedere el publică în limba franceză broșura *Étude sur les droits et les obligations des monastères roumains dédiés aux Saints-Lieux d'Orient (Studiu asupra drepturilor și obligațiilor mănăstirilor românești închinate sfintelor locuri din Orient)* sub pseudonimul Arhimandritului Agathon Otménédec. Dar cum ministrul Cultelor nu izbutește să impună soluția sa, demisionează din guvern, încheind după puține luni (de la 26 mai la 12 octombrie 1863) activitatea sa ministerială. Nu era totuși ciudat că Odobescu care, ca tînăr, în articolul *Muncitorul român*, proclamase principiul revoluționar al atribuirii pămîntului celor care-l muncesc, să-l combată acum cînd se prezenta prilejul ca pămînturile eliberate prin secularizare să treacă în stăpînirea țărănimii muncitoare? Vechiul adept al lui Bălcescu se abătea deci, în această împrejurare, de la însuflețitele aspirații ale tinereții sale. Atitudinea lui Odobescu în problema secularizării îl arată lipsit de fermitate principială și-l face să iasă din viața poli-

tică, deşi în unele ocazii, după cum vom vedea, el a continuat să se aşeze pe poziţiile mai înaintate ale vremii. În scurtul răstimp al ministeriatului său, Odobescu trimisese o delegaţie, sub conducerea lui Nicolae Ionescu, pentru aducerea în ţară a rămăşiţelor pămînteşti ale lui N. Bălcescu, mort departe de ţară, în surghiunul la care îl condamnase triumful reacţiunii. Tot atunci adresează Odobescu un apel către intelectualii fruntaşi ai ţării pentru susţinerea Universităţii prin conferinţe publice şi cheamă pe Hasdeu în Bucureşti, ca membru al *comisiei documentale*.

În trecerea sa pe la Ministerul Instrucţiunii se formează şi ideile lui Odobescu despre nevoile mai urgente ale învăţămîntului de-atunci. Ca membru al Consiliului general al instrucţiunii publice, el are prilejul, în 1865, să prezinte un *Raport asupra organizaţiunii învăţămîntului secundar din România*. Vechiul liceu pregătea mai mult candidaţi la funcţiunile publice, lipsind ţara de energiile productive de care avea atîta nevoie. Odobescu crede a putea remedia răul, preconizînd înfiinţarea, alături de gimnaziile clasice, a şcolilor reale şi a celor profesionale, cum şi introducerea învăţămîntului limbii materne. Dezvoltarea capitalismului, nevoia de a dota ţara cu drumuri, cu poduri, cu căi ferate, cu porturi şi vase pentru navigaţia comercială, cu instalaţii industriale etc. crease nevoia unui personal tehnic. Se făcuseră unele progrese în toate aceste direcţii. De la 1848 la 1866 numărul întreprinderilor industriale va creşte cu 3 000. Încep primele exploatări petrolifere deocamdată cu mijloace primitive. Sub domnia lui Barbu Ştirbei, apoi sub Cuza Vodă, concesionarea construcţiei căilor ferate este la ordinea zilei, fără să se treacă deocamdată la realizări. Tot sub Barbu Ştirbei încep să se construiască vase pentru navigaţia fluvială. Puţinele realizări ale vremii se fac cu forţe tehnice străine în posturile de conducere. Dar aspiraţia de a spori întreprinderile comerciale şi industriale cerea competenţe mai numeroase şi crea nevoia unui învăţămînt tehnic. Odobescu este printre cei dintîi care încearcă să răspundă acestei nevoi, propunînd înfiinţarea de şcoli reale şi profesionale : un deziderat care va rămîne mereu actual, reapărînd în diferitele proiecte de reformă ale învăţămîntului pînă în 1897, cînd primeşte un început de realizare, în acord cu interesele capitalismului în dezvoltare.

*

După 1865, Odobescu revine deci, pentru un timp, numai la preocupările literare şi ştiinţifice în mai multe direcţii, dintre care unele cunoscute nouă mai dinainte, altele ivite abia acum. Încă din 1865, guvernul român primise invitaţia de a participa la Expoziţia Universală din Paris, ce avea să se deschidă în 1867. Odobescu este numit comisar al Expoziţiei şi pleacă la Paris, unde trebuie să învingă mai întîi dificultăţile ce apăruseră în legătură cu întrebarea dacă un stat care nu se bucura de prerogativele deplinei lui neatîrnări putea să se înfăţişeze singur într-o expoziţie internaţională. Obţinînd cîştig de cauză şi după ce comandă arhitectului Baudry planurile pavilionului românesc, Odobescu se înapoiază în ţară pentru a aduna produsele naturale, cît şi cele manufacturate şi artistice care urmau să fie expuse la Paris. Colectarea

acestora nu merge însă uşor, deoarece prefecţii de judeţ şi particularii răspund că nu găsesc nimic vrednic a fi expus sau chiar că speţele cerute pentru expoziţie nu s-ar găsi nicăieri în ţară. Odobescu trebuie deci să explice, într-o serie de circulare, folosul economic ce s-ar putea trage pentru ţară din reuşita pavilionului românesc şi să anime zelul colectorilor şi al eventualilor expozanţi. Astfel, pavilionul românesc s-a putut în cele din urmă deschide, prezentînd o mare varietate de obiecte din domeniul economiei naţionale, al artei ţărăneşti şi al vechii arte religioase, printre care macheta în lemn a bisericii Curtea de Argeş, colecţiunea tipăriturilor româneşti mai vechi şi mai noi, apoi monumentul arheologic găsit la Petroasa, *„Cloşca cu pui"*, consemnate toate într-un catalog, precedat de o *Notiţă asupra României, mai ales din punctul de vedere al economiei sale rurale, industriale şi comerciale (Notice sur la Roumanie, principalement au point de vue de son économie rurale, industrielle et comerciale*) şi urmat de o *Notiţă asupra antichităţilor României* (*Notice sur les antiquités de la Roumanie*). Prima dintre aceste *„note"* era redactată de P. S. Aurelian, comisarul-adjunct al Expoziţiei în părţile ei economice, şi de Odobescu în părţile referitoare la casa ţăranului, la costumul, la instrumentele muzicale şi la dansurile lui. *Notiţa asupra antichităţilor* era opera exclusivă a lui Odobescu, care atingea acum un nou domeniu al cercetărilor sale, arheologia protoistorică.

Am văzut că preocupările arheologice ale lui Odobescu se exercitează încă din timpul călătoriilor la mănăstirile din Argeş şi Vîlcea, din 1857 şi 1860, apoi cu prilejul cercetării mănăstirii Snagov, cînd descifrase, copiase şi descrisese atîtea inscripţii, pisanii, monumente arhitectonice şi odoare, o activitate prin care el devine creatorul ştiinţific al arheologiei naţionale şi religioase. Interesul faţă de vestigiile trecutului fusese viu la scriitorii paşoptişti. Tema ruinelor în elegiile lui Eliade, Cîrlova şi Grigore Alexandrescu, articolul *Vandalism* al lui Costache Negruzzi, unele accente în scrierile lui Bălcescu, Kogălniceanu şi Alecsandri manifestă deopotrivă pietatea timpului pentru vechile monumente. Odobescu îşi însuşeşte şi în acest punct atitudinea paşoptiştilor, întemeind-o însă pe o întinsă erudiţie, capabilă să alăture produse artistice ale unor ţări şi epoci diferite şi să tragă de aci concluzii în vederea datării şi a identificării stilului lor. Contribuţia lui Odobescu, în acest domeniu, aşteaptă încă valorificarea ei. În jurul anului 1865 şi de-atunci încolo din ce în ce mai insistent, preocupările arheologice ale lui Odobescu se îmbogăţesc cu noul sector protoistoric şi preistoric. Încă din 1837, ţărani care săpau în comuna Petroasa din judeţul Buzău dau peste o uimitoare colecţie de obiecte de aur, pe care o cedează, pentru o mică sumă de bani, unui antreprenor de lucrări, conştient de valoarea financiară, dacă nu şi de însemnătatea istorică a acestei descoperiri. Ieşise la iveală „Cloşca cu puii de aur". Sfărîmat, pentru a putea fi transportat, tezaurul de la Petroasa a ajuns mai tîrziu în posesiunea guvernului ţării şi unul din primii ei cercetători a fost profesorul Odobescu. Petrache Poenaru o depune la muzeul ce luase fiinţă la Sf. Sava. Descoperirea de la Petroasa atrăsese atenţia asupra vestigiilor istorice ce puteau fi găsite în pămîntul românesc şi interesul pentru vechile monumente, trezit de altfel mai dinainte, se intensifică acum. Printre cei dintîi este generalul Nicolae Mavros, din admi-

nistraţia rusă, inspector al carantinelor din ambele principate, cumnatul domnitorului Alexandru Ghica. Mavros adună obiecte din specialitatea epigrafiei române de pe malurile Dunării şi constituie primul fond al muzeului naţional de antichităţi. I se alătură Mihalache Ghica, fratele mai mare al domnitorului, vornic (ministru de interne) în timpul domniei fratelui său, acelaşi în ale cărui mîini ajunsese la un moment dat „*Cloşca cu puii de aur*", de unde Petrache Poenaru le-a obţinut cu oarecare greutate, spre a le îndruma către o colecţie publică. În calitate de ministru de interne, Mihalache Ghica foloseşte personalul administrativ pentru a aduna, din urmele vechilor aşezări, pietre şi monede vechi. Activitatea lui Mihalache Ghica a produs mai degrabă distrugerea şi risipirea vechilor vestigii. În *Antichităţile judeţului Romanaţi*, 1878, Odobescu va scrie :

„*Vai! bietul judeţ Romanaţi număra multe locuri de acelea, unde, printre dărîmături de ziduri şi printre movile, plugarii şi salaorii dezgropau pe dibuite obiecte de pe placul vornicului. Aşa s-au făcut pre atunci săpături la Recica lîngă Caracal, la Celei, la Slăveni şi prin alte locuri ale judeţului Romanaţi, sfărîmînd şi răsipind urme preţioase ale vechilor aşezăminte romane din acel colţ al ţării, însemnat pentru eternitate cu ştampila colonilor romani din Dacia*".

Rezultatul literar al activităţii lui Mihalache Ghica îl consemnează în cîteva memorii, în *Muzeul naţional, gazetă literară şi industrială* din 1836 şi 1837, Vladimir de Blaremberg, cumnatul fraţilor Ghica, fiu al unui arheolog rus, care făcuse săpături în aşezările scitico-elenice din Rusia sudică. Vl. Blaremberg se ocupă mai ales de antichităţile romane. Tot din cercul lui Mihalache Ghica se desprinde preceptorul fiilor săi, atenianul G. G. Papadopolo, care scrie în greceşte *Discurs asupra elenismului în România*, tradus în româneşte şi publicat la Bucureşti în 1859. Vrednică de semnalat este şi activitatea inginerului hotarnic bucovinean Al. Popovici, care publică, din 1840, rezultatul cercetărilor sale în *Arhiva românească* a lui M. Kogălniceanu, completate prin lucrări manuscrise apărute în parte în *Trompeta Carpaţilor* din 1870, în parte ajunse în mîinile lui Odobescu şi oferite de el Academiei, cu concluzii privitoare, printre altele, la antichităţile romane şi dacice, la cetăţi, movile şi şanţuri. Printre cei dintîi arheologi români este şi revoluţionarul din 1848, poetul şi gazetarul Cezar Bolliac, care întreprinde un prim „*itinerariu archeologic*", publicat în *Curierul românesc* încă din 1845, completat, după înapoierea sa din exilul de la 1848, cu numeroase alte publicaţii, grupate mai ales în gazeta sa, *Trompeta Carpaţilor*, unde creează o rubrică arheologică specială, conţinînd diferite contribuţii personale în răstimpul de la 1869 la 1876. Cercetările, de altfel puţin sistematice, ale lui Bolliac privesc urmele aşezărilor romane şi dace, cetăţi, ceramică şi monede, dar şi obiecte preistorice. Cîteva din staţiunile cercetate de noua şcoală arheologică românească au fost semnalate mai întîi de Bolliac. Emulul acestuia este maiorul Papazoglu, autor fecund al unor memorii arheologice de o valoare contestată, a căror bibliografie aşteaptă încă a fi întocmită, organizatorul unei colecţii al cărei catalog este tipărit în 1864, autor al unor hărţi litografiate în 1869 cu indi-

cația localităților cuprinzătoare de urme antice, singurele lucrări ale lui Papazoglu cărora Odobescu le acordă oarecare însemnătate. Antichitățile județului Romanați atrăseseră și pe latinistul August-Treboniu Laurian, care în 1845 publicase în *Magazinul istoric pentru Dacia* rezultatul săpăturilor sale, în articolul intitulat *Istriana*. O colecție arheologică formase și N. Krețulescu.

O mișcare de cercetări arheologice se alcătuise deci în momentul în care Odobescu se hotărăște să considere critic materialul de observații și obiecte adunate între timp. *Nota asupra antichităților României* se ocupase mai cu seamă de descoperirea de la Petroasa. În 1869, luînd parte, împreună cu V. A. Ureche, la Congresul internațional de antropologie și arheologie preistorică adunat la Copenhaga, Odobescu dă primele rezultate ale cercetărilor sale în domeniul antichităților preistorice ale României. V. A. Ureche prezintă Congresului mai multe obiecte de piatră și os, găsite în Moldova, topoare, ciocane, bulgări de silex, sule de os, păstrate în colecțiile lui N. Krețulescu, Bolliac și Papazoglu. Odobescu se ocupă de construcțiile de pămînt, printre care distinge **valurile sau troienile, tumulii și cetățile de pămînt.** În legătură cu cele dintîi, el deosebește **brazda lui Novac,** care taie Țara Românească de-a lungul Dunării și **valul** care străbate nordul Moldovei și Basarabiei, convergent cu cel dintîi. Odobescu crede că valurile ar data dintr-o epocă anterioară perioadei romane și ar fi *„fost înălțate ca să serve de apărare locuitorilor din Carpați în contra unor dușmani ce îi amenințau despre părțile meridionale"*. Cercetarea mai nouă a revenit asupra acestei concluzii, înclinînd spre ipoteza că brazda lui Novac datează din epoca restaurării stăpînirii romane la Dunăre sub Constantin cel Mare, adică din secolul al IV-lea al erei noastre. Apoi, Odobescu nu cunoaște încă **limes**-ul roman de-a lungul Oltului și în Dobrogea, a cărui noțiune va pătrunde în știința noastră abia o dată cu cercetările ulterioare. Față de valurile numite **troiane,** pe care poporul le atribuie lui Traian, împăratul roman, Odobescu are atitudinea confirmată de cercetările mai noi, exprimînd părerea că ridicarea lor datează desigur dintr-o altă epocă decît aceea a primelor colonizări romane. În privința **tumuli**-lor, Odobescu credea a putea distinge între tumulii funerari, în care se găsise sfărîmituri de arme și alte obiecte de metal, și **movilele,** uneori **gemene,** ca și **gorganele** mai înalte, care păreau a fi fost ridicate pentru însemnarea unor drumuri (poate în epoca migrațiunilor popoarelor). Lucrările arheologice mai noi socotesc însă că orice tumul acoperă un mormînt, în timp ce gorganele sînt de obicei accidente naturale, sporite prin acumularea unor resturi de locuințe omenești. Cetățile de pămînt, **grădiștele,** bine descrise în structura lor, sînt dacice, după cum Odobescu își dă limpede seama, cînd observă asemănarea dintre proiectilele de piatră dezgropate din grădiște și acelea figurate pe coloana lui Traian. Confirmînd originea dacică a multora din cetățile de pămînt, cercetarea recunoaște însă în unele din ele construcții medievale. În fine, Odobescu făcea ipoteza că pe teritoriul țării s-ar putea găsi și urme de locuințe lacustre, ipoteză care nu

s-a putut confirma[1]. Interesanta comunicare a lui Odobescu, valabilă încă în atîtea din punctele ei, a făcut obiectul unei largi discuţii, la care au participat mai multe ilustrăţii ale arheologiei, preistoriei şi antropologiei contemporane.

Preocuparea arheologică devenea din ce în ce mai absorbantă. Nevoia de a se informa îl determină să întreprindă unele călătorii de studii. Sumele de bani necesare sînt găsite prin vînzarea moşiei Odobeasca. În primăvara anului 1870, Odobescu vizitează Constantinopolul, Salonicul şi mănăstirile Muntelui Athos. Toamna îl găsim în Elveţia şi Italia, de unde îi scrie Saşei, rămasă să-l aştepte la Lausanne (*Convorbiri literare*, 1934). Munţii Elveţiei îi reamintesc peisajele ţării.

„Drumul de-a lungul Ronului este de toată frumuseţea; îmi reaminteşte Carpaţii noştri spre obîrşia Prahovei; gheţarii văzuţi pe pajiştele cele mai înalte întruchipau rîpele înzăpezite ale Jăpilor şi Caraimanului".

Trece Simplonul cu diligenţa şi pătrunde în Italia pe la lacul Maggiore, de unde coboară spre Milano, ajunge la Bologna, unde notează *„dorul de ţară"*, apoi la Florenţa şi la Roma, de unde se înapoiază la Arona spre a-şi întîlni soţia. Odobescu călătoreşte ca amator de artă, dar mai cu seamă ca studios al artei religioase, curios de vechile biserici, de mozaicuri, de orfăurărie, de manifestările stilului bizantin, interesante mai cu seamă pentru cercetătorul artei religioase a propriei lui ţări. În vremea aceasta, evenimente importante se petreceau în Franţa şi Italia. Trupele germane invadaseră teritoriul francez şi asediaseră Parisul. Odobescu participă la durerea Franţei. În Italia este anexat statul papal al Romei şi împrejurimilor, ultimul obstacol în calea unităţii. Roma este în sărbătoare. Călătorul se asociază la bucuria generală şi notează cu satisfacţie animaţia străzilor, cîntecele care se aud pretutindeni. Impresiile se întipăresc adînc. Pe unele din ele le vom regăsi în *Pseudo-Kyneghetikos* şi în *Istoria arheologiei*.

Anul 1870 este şi cel al alegerii lui Odobescu ca membru al Academiei Române, la propunerea lui A. Papiu-Ilarian. Dar pînă să înfăţişăm activitatea lui Odobescu în cadrul acestei instituţii, importantă mai ales prin lupta împotriva latinismului, să urmărim mai departe lucrările arheologului. Înapoiat în ţară, Odobescu întocmeşte un *Chestionar archeologic*, pe care, în 1871, Ministerul Instrucţiunii Publice şi-l însuşeşte şi-l trimite, prin revizorate, institutorilor urbani şi învăţătorilor rurali, pentru ca aceştia să răspundă cu observaţii ce le-ar fi putut culege în legătură cu arheologia şi istoria ţării. Curînd sosesc primele răspunsuri, cuprinzînd rapoartele din judeţele Dorohoi, Botoşani, Buzău, Prahova. Studiindu-le, Odobescu îşi dă seama că, pe baza lor, s-ar putea alcătui o hartă sau un dicţionar arheologic, ca lucrările de specialitate, a lui Hodakovski pentru Rusia, a lui Tyskievicz pentru Lituania şi Rutenia occidentală sau a lui Grabowski pentru Ucraina sau de felul hărţii Galiei, publicată în 1869 de Ministerul francez al Instrucţiunii Publice şi al Dicţionarului arheologic francez, pe-atunci în curs de

[1] În aprecierea contribuţiei lui Odobescu în domeniul arheologiei preistorice, indicaţii preţioase mi-a oferit prof. I. Nestor, de la Muzeul naţional de antichităţi.

publicare. Raportul pe care Odobescu îl adresează, la rîndul său, ministrului, în iulie 1872, sistematizează materialul referitor la rămășițele antice ale județului Dorohoi, distingînd într-un prim-capitol măgurele, movilele, cetățile de pămînt și valurile, despre care relațiunile primite par să confirme adesea folosința militară ce li s-a dat în trecut. Într-un al doilea capitol este analizat tezaurul de la Conțești, în apropierea Prutului, unde în 1811 sau 1812 atenția comandantului trupelor rusești, aflătoare atunci în țară, fusese atrasă de existența unui mormînt boltit, ieșit de curînd la iveală, în care, alături de osemintele unui om și de scheletul unui cal, se găsiseră diferite obiecte, dintre care fuseseră transportate la Muzeul Ermitajului din Petersburg o tavă de argint gravată cu figuri de oameni și animale și două vase de argint cu figuri și scene mitologice gravate în relief, lucrări ale artei greco-romane, probabil din secolul al II-lea al erei noastre, care vor fi împodobit mormîntul unui rege barbar. Odobescu lucrează asupra relațiilor păstrate în țară și le compară cu comorile arheologilor ruși, încercînd să reconstituie aspectul și conținutul vechiului mormînt și să înțeleagă originea lui. În fine, într-un al treilea capitol al raportului său, sînt grupate observațiile relative la bisericile, crucile, ruinele de cetăți, siliștele, vechi urme de așezări sătești sau mănăstirești, adică monumente sau vestigii din epoca voievozilor moldoveni. O tabelă sinoptică a diferitelor descoperiri și una comparativă a tumulilor, care n-au mai apărut în edițiile operelor complete ale lui Odobescu, întregeau raportul.

Cercetările lui Odobescu pînă în acest moment atinseseră de fapt, în afară de sectorul arheologiei naționale religioase, pe cel protoistoric. Dacă comunicarea de la Copenhaga cuprindea pentru el „*noțiuni preistorice din România*", cum și-o intitulează cînd o publică mai tîrziu, împrejurarea provenea din faptul că dădea valurilor dunărene, brazdei lui Novac, o vechime mai adîncă decît epoca romană. Despre monumentele propriu-zis preistorice, adică dintr-o epocă anterioară oricăror documente scrise, n-avusese prilejul să se ocupe. Obiecte de piatră cioplită și lustruită existau totuși în pămîntul românesc, cum o dovedeau colecțiile N. Krețulescu, Papazoglu, D. Sturdza-Miclăușeni și Cezar Bolliac, pe care în 1869 îl însoțise la ruinele cetăților de la Pucheni și Tinosu, pe malul Prahovei, unde i se păruse a putea identifica astfel de obiecte. Se simțea nevoia unei sistematizări pe epoci a diferitelor probleme puse de arheologia României. Acestei nevoi îi răspunde conferința ținută la 17 decembrie 1872 în sala Ateneului român despre *Artele din România în periodul preistoric*. Conferința făcea parte din ciclul *Răpede ochire asupra producțiunilor artistice din trecut în țara noastră și asupra instinctului artistic al poporului român*, din care numai prima conferință a fost rostită și publicată, cea de-a doua despre *Artele din epoca romană și în timpul barbarilor* a fost numai rostită (la 18 ianuarie 1873), iar ultimele două referitoare la arta bizantină și la ornamentațiile poporane de stil românesc au rămas în stare de proiect.

Artele din România în periodul preistoric alcătuiesc un nou text de mare însemnătate principială. Autorul revine la unele idei, pe care le expusese cu treizeci de ani înainte, cînd rostise la Paris conferința despre *Viitorul artelor*

în România. Şi de data aceasta el recomandă o artă inspirată de antecedentele artistice locale. „*Lucraţi dar* — îndeamnă el pe artişti — *ca din vechile monumente să iasă, precum fluturul din crisalidă, monumente mai mărețe, dar cu acelaşi caracter de originalitate locală*". Există, după părerea lui Odobescu, un „instinct artistic al poporului român", manifestat în nenumăratele opere de artă ale trecutului şi ale poporului, din care urmează să se inspire artistul român. În lături deci cu concepţia eclectică şi cosmopolită a unui frumos plutind deasupra timpului şi locului! În locul artei îndrumate de o astfel de concepţie, el doreşte o artă **naţională.**

„*Studiaţi, lucraţi, produceţi* — se adresează el mai departe artiştilor — *fără a pierde însă un minut din vedere nici simţămîntul* **frumosului,** *nici conştiinţa* **patriei!** *şi atunci veţi fi avut nemuritoarea glorie de a dezvolta nobilele instincte ce stau latente în poporul român şi care uneori, în trecut, s-au destăinuit prin producţiuni demne de admiraţiune*".

Era vorba deci de a stabili tradiţiile artistice ale poporului român, pe care le vede dezvoltîndu-se în patru etape. Cea dintîi este epoca preistorică, apărută o dată cu „*ivirea fiinţei omeneşti pe poalele Carpaţilor*" şi prelungită prin „*nenumăratele secole de întunecime, în care popoare străvechi, ridicate din Asia, se vor fi prefirat cu încetul către apus*". Această perioadă s-a sfîrşit o dată cu înfrîngerea dacilor. Urmează perioada romană, manifestată în monumente care datează şi după înfrîngerea dacilor de către romani. A treia perioadă, pe care Odobescu o numeşte barbară, începe cu ivirea geţilor în Dacia, la anul 274 al erei noastre, şi continuă pînă către sfîrşitul secolului al XII-lea, cînd începe perioada propriu-zis naţională. Pentru a o înţelege pe aceasta este însă necesar a cunoaşte operele perioadelor anterioare, de la care creaţia naţională a împrumutat multe din elementele ei. Prezintă însă un interes estetic plăsmuirile artistice ale vechilor epoci, ale epocii preistorice şi barbare? Odobescu protestează împotriva concepţiei care recunoaşte valoarea estetică numai produselor conforme cu un „*ideal estetic convenţional*", pe cele supuse „*regulelor estetice contemporane şi locale*". În afară de acestea, există nenumărate altele, aparţinînd altor trepte de cultură şi altor stiluri, dar răspunzînd deopotrivă aceleiaşi trebuinţe morale a omului şi dînd aceeaşi idee despre măiestria omenească:

„**Dolmenele** *şi* **menhirile**, *acei colosali bolovani de piatră grămădiţi de celţi în codrii Armoricei, au aceeaşi sorginte psicologică cu Partenonul lui Ictinus şi al lui Fidias; ciolanele de animale zgîriate, în timpii preistorici, cu figure de urşi şi de cerbi, ce s-au găsit îngropate sub straturi adînci în cavernele Dordoniei, sînt şi ele fraţi de cruce cu Apolonul din Belvedere şi cu Moise al lui Michel Angelo. Ce să mai zic? Sălbaticul din insulele Viţi, ce-şi măzgăleşte şi-şi tatovează corpul cu colori pestriţe, o face şi el dintr-un cuget analog cu acela care a îndemnat pe Rafael să zugrăvească nemuritoarea sa frescă a* **Şcoalei din Atena**. *În toate aceste lucrări, grosolane sau sublime, aceeaşi intenţiune, acelaşi spirit domneşte: dorinţa de-a face un ce care să dea o naltă idee despre măestria omenească*".

Pînă a ajunge să dea operele corespunzătoare gustului modern, artele au trecut prin faza pietrei și osului cioplit și a celor lustruite și prin aceea a bronzului. Cunoștințele despre antichitățile patriei noastre în aceste răstimpuri sînt însă cu totul neînsemnate. *Chestionarul archeologic* urmează să le completeze. Abia dacă unele movile și cetăți de pămînt, ca și obiectele găsite în ele, pot deocamdată mărturisi despre cel mai îndepărtat trecut artistic al patriei. Odobescu afirmă apoi din nou vechile lui concepții arheologice despre monumentele de pămînt, gorgane și movile, în care recunoaște, alături de instalații funerare, monumente militare. Adaugă apoi considerații despre artele barbare, discutînd vasele de lut negru de la Piscu-Crăsani, dar mai cu seamă urna înaltă de lut, descoperită de Bolliac într-o necropolă antică din jurul Zimnicei, unde șirul de călăreți stampați cu un relief ușor îi amintesc motive de pe monede din Panonia, de pe unele galice din Franța sau de pe cele celto-iberice din Spania : o împrejurare care i se pare capabilă să confirme, pînă la un punct, ipoteza unei vechi migrațiuni celtice în părțile noastre sau chiar presupunerea că dacii ar fi fost o seminție celtică[1]. Cercetătorul este însă prudent și nu insistă. Conferința sfîrșește prin discuția urmelor pe care le-au putut lăsa geții, falsificatori ai monedelor macedonene, și dacii, a căror influență este vizibilă cel puțin în costumul țăranului român, după cum o dovedește studierea coloanei lui Traian. Vastele perspective deschise în felul acesta se opresc la epoca romană, dar conferința următoare n-a mai fost publicată și epoca romană în arheologia României a rămas un capitol pe care Odobescu nu l-a mai abordat niciodată în ansamblul lui.

Preocuparea arheologică îl face cu atît mai atent la bazele metodice ale acestei științe, cu cît improvizația și diletantismul cîștigau aderenți în jurul său. Bătrînul Bolliac, președintele comitetului arheologic, desfășura o activitate merituoasă, dar nu liberă de contestații. În articolul din *Revista științifică*, el îi recunoaște *„acel spirit de intuițiune, care poate pînă la oarecare punct să nu țină chiar seama de studii adînci și stăruitoare"*. Dar cînd în anul următor Bolliac publică în *Trompeta Carpaților* articolul *Uzul fumatului în timpii preistorici*, Odobescu răspunde pe ton persiflant în *Columna lui Traian* (1873) a lui Hasdeu și dă o mai întinsă răspîndire ieșirii sale, retipărind-o în broșură. În definitiv, ipoteza lui Bolliac despre obiceiul fumatului sau, cel puțin, al fumigațiilor la locuitorii preistorici ai regiunilor noastre nu era chiar atît de absurdă, deoarece Pomponius Mella, geograful latin, vorbise despre deprinderea tracilor de a căuta beția prin inspirarea fumului produs de arderea unor semințe. Pe de altă parte, săpături mai noi făcute în Elveția, Irlanda, Scoția și Franța scoseseră la iveală obiecte oarecum asemănătoare cu pipele moderne. Odobescu știe toate acestea și încă mai mult. În articolul său, el alcătuiește o mică monografie despre fumigațiile orgiastice în antichitatea barbară, sprijinită pe o cunoaștere a vechilor izvoare, cum nu putea fi la îndemîna lui Bolliac. În afară de Pomponius Mella, el știe ce-au spus în această privință Herodot, Strabo și Plinius. Este apoi la

[1] În legătură cu aceasta, vezi și studiul lui O d o b e s c u *Despre un vas de lut cu numele lui Decebal, descoperit la Blain în Bretania*, în *Columna lui Traian*, dec. 1872.

curent cu întreaga literatură a săpăturilor contemporane. Totuși, ipoteza lui Bolliac nu i se pare mai puțin hazardată, ca una care nu este confirmată de nici un izvor vechi și nici de stabilirea identității de formă între obiectele descoperite în apus și cele dezgropate la Vădastra sau la Piscul-Crăsani. Evocarea oamenilor preistorici trăgînd din pipe ca *„bluzarul sau studentul francez"* îi prilejuiește lui Odobescu un efect de umor, dar și stabilirea principiului metodic al clasificării raționale a obiectelor arheologice, ca și prevenirea împotriva ipotezelor fanteziste : *„fumuri archeologice ce pot ieși din lulele preistorice"*.

*

În 1874, Odobescu este însărcinat cu un curs liber de arheologie la Facultatea de litere din București. Noul profesor își scrie prelegerile și *Istoria archeologiei*, care trebuia să precizeze obiectul, izvoarele și tradițiile cercetărilor cărora li se consacrase în ultimii ani, devine una din operele lui cele mai atrăgătoare. Păstrînd forma expunerii de catedră, cu apeluri directe la ascultători, cu procedee de captare a atenției, din care nu lipsește umorul nedespărțit de tot ce a așternut pe hîrtie, Odobescu întreprinde o lucrare cu puține analogii în epocă. În lecția introductivă, profesorul anunță un larg program de înfățișare a principalelor rezultate ale arheologiei în legătură cu trecutul tuturor popoarelor producătoare de cultură. Deocamdată este însă vorba de a preciza sfera și sursele științei și de a schița istoria ei. Ni se precizează astfel, mai întîi, deosebirea dintre **anticar** și **arheolog** : unul strînge materialele, pe care celălalt se ostenește a le pricepe.

„Unul, cu o ardoare adesea numai instinctivă, descoperă, culege și strînge toate rămășițele trecutului ; celălalt, prin o cunoștință întinsă a faptelor și a monumentelor și prin o critică sănătoasă, alege și judecă însemnătatea acelor rămășițe în raport cu cultura din trecut a omenirii. Unul e zidarul care adună și așterne simetric straturile de piatră ; celălalt e artistul, priceput și prevăzător, care combină și înalță edificiul".

Înțelegem deci că dacă predecesorii lui români fuseseră simpli anticari, lui Odobescu îi revine sarcina de a întemeia știința românească a arheologiei. Arheologia este, pentru Odobescu, o ramură a istoriei : istoria culturii, spre deosebire, dar strîns legată de ramura ei politică : istoria pragmatică. Cea dintîi dă viață celei din urmă :

„Ca istorie a culturii popoarelor din trecut, ca expunere a credințelor, așezămintelor și moravurilor vechimii, archeologia este dar soră gemenă cu istoria pragmatică sau politică. Cît de stearpă și de puțin atrăgătoare este înșiruirea cronologică a evenimentelor de stat, cari s-au petrecut în palatele regilor, sau pe forul popular, sau chiar și pe cîmpii de bătălie, dacă toate acele împrejurări ni se prezintă numai în liniamente aspre și necolorate, dacă nu ni se arată nici ideile, nici măcar aspectul scenei în care ele s-au petrecut".

S-ar putea spune că arheologia dă culoarea istoriei ; o știa bine povestitorul care introdusese atîtea elemente ale arheologiei naționale în povestirea întîm-

plărilor din timpul lui Mihnea cel Rău şi al doamnei Chiajna. Izvoarele arheologiei sînt deopotrivă vechile mărturii scrise, ca şi monumentele trecutului: *„Archeologia este ştiinţa care cercetează datinele şi monumentele ce au rămas de la oamenii din secolii trecuţi şi s-au păstrat pînă la noi sau în relaţiuni scrise, sau în tradiţiuni orale sau mai ales în obiecte reale, plastice, şi grafice ; ea are sarcina de a aduna şi de a controla aceste rămăşite, pentru a extrage din studiul lor, special sau comparativ, o cunoştinţă cît se poate mai deplină despre credinţele, instituţiunile, practicele, uzurile, industriile şi artele societăţilor vechi, adică despre starea morală şi intelectuală a omenirii la diferitele epoce ale dezvoltării sale“.*

Aşadar, arheologul extrage din studierea vechilor inscripţii şi monumente, cunoştinţe cu privire la manifestările **etice** şi **estetice** ale societăţilor, adică ale formelor pe care le-au luat în cuprinsul lor **binele şi frumosul : to kalon k'agathon.** Antichităţile etice sînt cele relative la moduri de producţie şi întreaga organizare economică a societăţilor, viaţă religioasă, constituţii politice, sisteme juridice, relaţii diplomatice, clase sociale, arta militară, învăţămîntul, cultura şi toate amănuntele moravurilor, printre care un mare loc îl ocupă organizarea familiei, felul oamenilor de a se îmbrăca, de a se hrăni şi de a petrece. Antichităţile estetice sînt cele care pot fi urmărite în arhitectură, sculptură, pictură, mozaic, smalţuri şi sticlărie, pietre gravate, monede, inscripţii, acte şi diplome, instrumente şi unelte. Obiectul arheologiei îl constituie deci întregul cuprins moral şi estetic al vechilor societăţi, întrucît s-a cristalizat în obiecte materiale, adică tocmai acela care asigură valoarea societăţilor. Prin contribuţia lor de cultură se menţin popoarele în amintirea recunoscătoare a viitorimii. Referindu-se la agresiunile recente ale militarismului prusac, oratorul le opune lucrarea binefăcătoare a învăţaţilor şi artiştilor germani. În cele cincisprezece lecţii ale cursului ni se prezintă apoi cuceririle arheologiei, de la Herodot şi de la vechii călători, de la autorii de manuale artistice şi sofiştii Greciei, prin erudiţii latini şi pînă la mişcarea de restaurare a culturii antice în Renaştere, cînd apar mai multe din ramurile arheologiei ştiinţifice, pentru a continua cu anticarii secolului al XVI-lea şi al celui următor, pînă la mijlocul veacului al XVIII-lea, în momentul în care lucrările arheologiei iau forma lor modernă. Expunerea se opreşte aici. Paralel cu progresele cercetării de-a lungul mileniilor, ni se expun şi rezultatele lor, oferindu-ni-se o mare varietate de cunoştinţe în legătură cu moravurile, instituţiile, formele de organizare socială, monumentele şi toate lucrările de artă ale timpurilor vechi. Cursul este susţinut de o întinsă informaţie, culeasă din tratatele vechi şi noi, dar şi din izvoarele antice, renascentiste şi moderne, pe care, totdeauna cînd e vorba de cele antice şi foarte des cînd e vorba de celelalte, cercetătorul le-a avut sub ochi şi le-a citat în forme autentice. Erudiţia e înviorată de darul scriitorului care introduce în expunerea sa o mare animaţie de descrieri de monumente, de naraţiuni, anecdote, biografii şi portrete. Neuitate rămîn chipurile atîtor anticari, erudiţi şi umanişti ai antichităţii şi ai timpurilor mai noi, ale lui Varro, Plinius şi Lucian, ale lui Petrarca şi Rienzi, al lui Hugo Grotius, cel salvat în lada lui de cărţi

de prigonirile tiranului Mauriciu de Nassau, al ţeposului mizantrop şi harnicului anticar roman din secolul al XVII-lea Rafael Fabretti, mereu călare pe calul Marco-Polo în căutarea rămăşiţelor antice, al părintelui Athanasius Kircher, straniu amestec de erudiţie, ingeniozitate şi superstiţie, al genialului cercetător în nenumărate direcţii Nicolas Freret, care la mijlocul veacului al XVIII-lea introduce spiritul criticii în multele ştiinţe pe care le-a abordat, al lui Dimitrie Cantemir, a cărui personalitate mişcată de un interes extraordinar de variat, din care nu lipsise nici curiozitatea arheologică, o înţelegem mai bine atunci cînd o privim în cadrul erudiţiei timpului său. Neuitate rămîn şi descrierile de monumente ale lui Odobescu, a grupului „*Laocoon*", a „*Nunţilor Aldobrandine*", a „*Leului de la Pireu*", a catacombelor romane; apoi naraţiunea legendei sfintei Cecilia sau a strălucitei călătorii diplomatice şi arheologice a marchizului Nointel, ambasadorul lui Ludovic al XIV-lea, în Orient şi în Grecia, unde mai găseşte Parthenonul în vechea lui arătare şi minunează pe martorii întreprinderii sale prin luxul şi fastul desfăşurat. Printre atîtea urme ale oamenilor şi întîmplărilor trecute, un loc de seamă trebuie din nefericire să-l ocupe povestirea faptelor distrugătoare ale războaielor şi tiranilor, prădăciunile, spoliaţiile şi nimicirile lor, cele care au risipit şi împuţinat tezaurul arheologic al omenirii. Pagini acuzatoare sînt consacrate despoierii cetăţilor greceşti de obiectele ei de artă, ale lui Sylla în Grecia, ale lui Verres în Sicilia, ale lui Neron în incendiul Romei, ale iconoclaştilor mahomedani şi creştini, ale goţilor la Roma, ale papei Grigorie, în secolul al VII-lea, care surpă atîtea din statuile Romei şi le azvîrle în Tibru, ale luptelor dintre familiile patriciene ale Romei şi ale războaielor civile din veacul al IX-lea pînă într-al XI-lea, cînd sînt distruse sau greu vătămate Coliseul, mausoleul lui Adrian, mormîntul Ceciliei Metella, Castelul Sant-Angelo, Septizionul lui Sever şi alte sute de temple, terme şi teatre, pentru a nu mai vorbi de asediatorii mahomedani ai Constantinopolei sau de prădăciunile cruciaţilor franci ai lui Baldovin de Flandra în aceeaşi capitală. Furia invadatorilor a transformat în ruine tezaurele adunate în municipiile Galiei, în Alexandria, Antiohia, Persepolis, Ninive şi Babilon. Veneţienii jefuiesc Constantinopolul în secolul al XIII-lea, distrug Parthenonul şi-l pradă într-al XVII-lea, pentru ca falnicele rămăşiţe ale podoabelor lui să fie în fine răpite, după un veac şi jumătate, de ambasadorul Angliei, lordul Elgin. *Istoria archeologiei* devine astfel rechizitoriul războiului, al prădăciunilor şi silniciilor în neîncetatele lor întruchipări. Străbătînd un cîmp atît de larg, ocupîndu-se de atîtea împrejurări şi de urmele lor materiale, Odobescu se opreşte totdeauna la cele care privesc ţara noastră, vorbindu-se despre inscripţiile romane din Dacia, despre Coloana lui Traian şi progresele studierii ei de la Alfonso Chacon pînă la Bellori şi mai tîrziu, despre podul roman de la Severin şi cetatea Drubetta, despre cultul persan al zeului Mithra în Dacia, despre vechile cetăţi din Moldova pomenite de Cantemir, despre mormîntul mongol de la Conţeşti, despre ruinele gotice în tezaurul de la Petroşani. *Istoria archeologiei* este una din primele opere ale erudiţiei româneşti în spirit modern. Marile studii ale lui Hasdeu în *Columna lui Traian* începuseră să apară în 1870; în 1872 iese prima fascicolă din *Istoria critică*. Celelalte mari lucrări ale lui Hasdeu

sînt însă ulterioare : primele două volume din *Cuvinte din bătrîni* sînt publicate în 1880 şi cel dintîi din *Magnum Etymologicum* abia în 1886. Cu prelegerile lui Odobescu din 1874 se declară şi o nouă orientare în învăţămîntul universitar. Elevi de-ai lui Odobescu, care l-au ascultat acum şi mai tîrziu, cînd expunerea lui nu se mai sprijinea pe un text scris, ni-l descriu, în contrast cu oratoria de catedră a vremii, ca pe un improvizator, dînd impresia cercetării împreună cu ascultătorii lui. El însuşi, în consideraţiile finale ale singurului său curs tipărit, a precizat ideile sale despre ceea ce socotea a fi scopul învăţămîntului împărtăşit tineretului în universitate : *„nu... de a-l învăţa cutare porţiune mai mult sau mai puţin restrînsă dintr-o ştiinţă, ci de a-l învăţa cum însuşi poate să înveţe cu spor orice porţiune a acelei ştiinţe"*.

*

În timp ce se desfăşurau lucrările lui arheologice, mintea lui Odobescu este solicitată şi de o altă problemă care preocupa în acelaşi timp Societatea Academică Română începătoare. Creată de curînd, din 1866, şi primind printre primele ei însărcinări pe aceea a publicării unui dicţionar al limbii române, Societatea Academică alcătuise în acest scop o comisiune, din care făceau parte filologii A. T. Laurian şi I. Massim. Prin compunerea noii instituţii, care cuprindea un mare număr de intelectuali aparţinînd mişcării literare de peste munţi, unde latinismul prinsese rădăcini în presă şi literatură, se putea prevedea forma pe care o va lua lucrarea lexicografică proiectată. Primele coli apar în 1871 şi îndreptăţesc această prevedere. Odobescu, care atacase sistemul latinist în articolul său din *Revista română* (1861) asupra *Psaltirii lui Coresi* şi în raportul asupra congresului *Astrei* din 1862, intervine îndată. El arată că sistema folosită *„tinde într-un mod evident a prezenta în lucrarea dicţionarului român nu atît limba astfel precum ea se află azi scrisă şi vorbită de către naţiunea română, ci astfel precum se pare domnilor membri ai comisiunii că ea ar trebui să devină...* „Lucrarea, aşa cum pornise, manifesta o tendinţă dintre cele mai primejdioase. Dintre cele 2168 cuvinte ale literei A, autorii primiseră numai 460 folosite de tot poporul român, dar 1671 neologisme, *„din care o bună parte n-au fost încă nici scrise nici pronunţate pînă acum de români"*. Alţi termeni fuseseră respinşi într-un glosar final, ca *„nedemni de a figura mai mult în limba cultă a românilor"*. Cuvintele primite de redactorii dicţionarului erau formaţii derivate din rădăcini latine, prin procedee care nu admiteau modurile obişnuite ale derivării în româneşte, de pildă prin sufixele de origine slavă -iaţă, -iţă -nic. Termenii astfel derivaţi în limbă, chiar cînd erau de origine latină, erau lepădaţi în glosar. Odobescu afirmă că *„nu este în dreptul lexicografilor de a modifica pînă într-acest punct o limbă, de a introduce într-însa un aşa îmbelşugat material al lor propriu şi de a lepăda din ea aşa multe forme şi terminaţiuni înrădăcinate în limbă..."* El *„declară cu franchețe că o dată cu viaţa n-ar voi ca limba dicţionarului d-lor Laurian şi Maxim să devină limba succesorilor noştri"*. Partida latiniştilor era puternică în Societatea Academică. În aceste condiţii, Odobescu socoteşte că ar fi un succes chiar numai publicarea lucrării lui Laurian şi Massim, alături de altele,

într-un *Magazin lexicografic*, menit să pregătească adevăratul dicţionar al limbii române. Pusă la vot, propunerea nu este admisă. Revine însă pentru a determina Societatea să considere dicţionarul latinist nu numai ca un simplu proiect, dar şi pentru a specifica, într-o notă însoţitoare a fiecărei fascicole a lui, că Societatea Academică nu-şi ia răspunderea sistemei, limbii şi ortografiei urmate de autori. Votul Societăţii respinge încă o dată propunerea lui Odobescu. Falsa şi primejdioasa îndrumare a dicţionarului, aşa de bine apărată de majorităţile academice, trebuia deci ucisă prin umor. Floreta aceasta stătea de mult timp agăţată în panoplia scriitorului. La 15 septembrie 1871, Odobescu invită la masă pe colegii săi şi gastronomul care lăudase produsele culinare de la Sibiu, puii cu stafide ai călugărilor, plătica de Snagov, oferă un prînz îmbelşugat, împreună cu lista lui de bucate în limbaj latinist. El serveşte oaspeţilor *Melungine rubre cu farcimine de minutale, Copsa de ariete în verubi torresa, Acietaru de olere, condita pre usu Athonicu* etc. adică *Pătlăgele roşii cu tocătură de măruntaie, Coapsă de berbece friptă la frigare, Salată de verdeţuri, gătită ca la Muntele Atonului* etc. Lista provoacă hazul asistenţei şi al publicului care o citeşte a doua zi în jurnale. O coloană a edificiului latinist se prăbuşeşte în rîsul general. Fascicolele dicţionarului continuă totuşi să apară, imperturbabile. În 1872, Odobescu reia atacul pentru a critica separarea dintre dicţionar şi glosar, etimologiile fanteziste, neologismele neuzitate, citaţiile improvizate, definiţiile neprecise sau nelegate de starea actuală a cunoştinţelor omeneşti, formele abătute de la modul în care au evoluat sunetele în limba română (**mene, tene, bene,** pentru **mine, tine, bine**), divergenţa dintre scriere şi pronunţie (**pucin** pentru **puţin** dar **măncătios** pentru **mîncăcios**) sau terminaţiile inexistente în graiul nostru (ca d.p.-**one**, în **rogatione** pentru **rugăciune** etc.). Odobescu este numit în comisiunea de revizuire a dicţionarului. În 1876 apare al doilea volum al acestuia, prezentat ca „*proiect*". După un an, Odobescu depune raportul comisiunii de revizuire cerînd din nou renunţarea la despărţirea dicţionarului de glosar, primirea singurelor neologisme care exprimă obiecte, idei noi sau nuanţe noi de înţeles, acceptarea tuturor formelor consfinţite prin uz, alungarea inovaţiilor nelegitimate de nevoile exprimării, simplificarea ortografiei, adică toate cerinţele pe care Odobescu le formulase mai de mult în propriul lui nume. Este adăugat principiul :

„Puntul prim şi de căpetenie al unui dicţionar este uzul contimporan. Nu corespunde... cu cerinţele celui ce-l consultă dicţionarul:.. care nu conţine cuvintele pe care omul este expus a le auzi din gura tuturor în orice moment al vieţii sale".

Comisiunea de revizuire cere deci o ediţiune revăzută, expurgată şi completată a proiectului criticat. Se cere o anchetă de limbă întreprinsă de literaţi în diferite provincii româneşti, publicarea în ediţii critice a vechilor traduceri religioase şi a cronicilor, strîngerea de citate din scriitorii contemporani şi din limba poporului, pentru a se ajunge astfel la „*oglinda limbii din trecut pînă în prezent*".

*

În 1874, Odobescu avea patruzeci de ani. Scriitorul se găsește în punctul cel mai înalt al dezvoltării lui. Împreună cu *Istoria archeologiei*, el ne dă acum opera sa cea mai de seamă : *Pseudo-Kyneghetikos*. Era destul de greu de definit genul acestei scrieri. Primii ei cititori i-au simțit caracterul, fără să-l fi denumit. De cînd însă termenul *„eseu"* a intrat în circulația noastră literară (ceea ce s-a întîmplat abia în ultimii treizeci de ani), *Falsul tratat de vînătoare* a apărut ca un eseu, cel dintîi al literaturii noastre. Eseul trece drept o disertație asupra unei teme a științelor sau a filozofiei, scrisă cu mijloace literare, un produs al spontaneității mai mult decît al studiului, urmărind mai degrabă să-l desfăteze decît să-l instruiască pe cititor. Eseul ar fi poezia ideilor. În realitate, felul acesta de scrieri se poate sprijini pe cercetarea cea mai riguroasă și pe cea mai întinsă informație, dar eseistul adoptă față de rezultatele lui o atitudine lipsită de pedanterie, liberă de servituțile metodei. Ceea ce caracterizează eseul este deci modul dicțiunii, prin care se exprimă conduita unui scriitor atît de stăpîn pe conținuturile lui încît le poate trata cu grație și detașare. Odobescu a înscris în fruntea eseului său un **motto** împrumutat lui Marțial : **difficiles nugae,** nimicuri anevoioase — îmbinare de cuvinte care vrea să sugereze lipsa lui de pretenții, dar și truda cercetării pe care modestia și bunul lui gust preferă s-o ascundă. În același fel, cu mulți ani înainte, dînd o cercetare de istorie și arheologie națională, a cărei pregătire durase desigur un timp destul de îndelungat, el o face să alterneze cu evocări de natură, cu tablouri de moravuri și pagini de umor și o intitulează *Cîteva ore la Snagov*.

Prilejul noii scrieri i-l dăduse prietenul său C. C. Cornescu, care, compunînd un *Manual de vînătoare* cu multe detalii tehnice despre armele de foc, despre mînuirea puștii, despre cîini și dresarea lor, despre bolile care-i pot atinge și tratamentul lor, despre feluritele varietăți ale vînatului cu pene și ale celui cu păr, îi ceruse lui Odobescu o prefață. Lucrarea îi amintea acestuia tratatele de vînătoare ale Antichității, de pildă *Kyneghetikoii* lui Xenofon, reluat și completat după veacuri de Arrian. Antichitatea și modelele ei nu-i erau necunoscute lui Cornescu, de vreme ce el citase în propria lui introducere pe Homer, Xenofon, Plutarc, Virgiliu, Horațiu, Pliniu cel tînăr, Appian, Gratie Faliscu și Tacit. Cornescu se înfățișase deci ca un umanist. Dacă e așa, are aerul că spune Odobescu, cercetarea ar putea fi extinsă la mulți alți autori ai Antichității, care s-au ocupat de vînătoare, ba chiar și la autori moderni și la folclor, apoi și la operele sculptorilor, pictorilor, desenatorilor, gravorilor și compozitorilor, atrași în decursul veacurilor de această temă. S-ar putea întreprinde o istorie universală a motivului, o *„Stoffgeschichte"*, cum au numit germanii astfel de lucrări. În a doua jumătate a veacului al XVIII-lea, Lessing dăduse în al său Laocoon — *sau despre limitele dintre artele plastice și poezie* — modelul unei studieri comparative a unei aceleiași teme tratate de artiștii plastici și de poeți : legenda lui Laocoon redată în celebrul grup statuar alecsandrin, dar și în *Eneida* lui Virgiliu.

„Mi-a venit un gînd — scrie Odobescu — *că o carte de felul acesta s-ar putea scrie luînd cineva de subiect vînătoarea, spre exemplu, și analizînd pe*

rînd toate impresiunile ce ea produce asupra imaginaţiunii şi a simţimintelor omeneşti, atît prin împărtăşirea omului la înseşi acţiunile ei, cît şi prin descrieri literarii, prin imitaţiuni armonice sau prin reprezentări plastice ale scenelor de vînătoare".

De fapt, deosebirea dintre *Laocoon* şi *Pseudo-Kyneghetikos* este esenţială. Lessing este un filozof şi scopul lui este să stabilească un adevăr general cu privire la natura plasticii şi a poeziei, a artelor coexistenţei şi ale artelor succesiunii, în timp ce Odobescu rămîne şi aici istoric şi artist, un spirit atent la singularitatea operelor şi la valoarea lor expresivă. Lunga lui rătăcire pe urmele aceluiaşi motiv artistic nu vrea să dovedească nici o teză generală. Ea este, pentru el, un simplu pretext pentru a se desfăta prin evocarea unei mari varietăţi de opere ale tuturor artelor şi timpurilor, în care se oglindeşte una din formele vigoarei şi sensibilităţii omului.

„*S-ar putea deştepta într-o asemenea operă* — adaugă Odobescu — *mii de idei energice şi salubre care ar scălda mintea obosită şi sufletul amorţit în roua întăritoare a timpilor de antică vîrtoşie trupească; apoi ar veni rîndul cugetărilor dulci şi duioase ce vlăstăresc adesea în traiul singuratic al vînătorului şi care, cu tot nesaţiul lui de omor, fac uneori ca o lacrimă de dor şi de îndurare să-i roureze geana. Într-acea carte şi-ar găsi locul şi întîmplările comice şi spusele glumeţe şi petrecerile zgomotoase, care înveselesc viaţa vînătorească; apoi într-însa s-ar vedea încă cum artele şi poezia au ştiut să-şi însuşească şi au izbutit să resfrîngă în producţiuni de merit toate aceste felurite fapte şi simţiri*".

Cartea va fi deci compusă dintr-un mozaic de citate erudite, apoi din numeroase analize de opere plastice şi muzicale, printre care se amestecă amintirile personale ale omului iubitor de natură, de viaţă populară, de toate desfătările vieţii, ale unui temperament sociabil şi jovial. Amestecul acesta de curiozitate erudită, de vigoare populară şi de veselă vitalitate întruchipează una din figurile tradiţionale ale umanismului. Lorenzo de Medicis sau Rabelais, printre alţii, l-au întruchipat în configuraţii variate la începuturile epocii moderne. Anatole France l-a creat din nou, în el însuşi şi în mai mulţi din eroii săi, în vremea noastră. Odobescu aparţine aceleiaşi serii umane şi *Pseudo-Kyneghetikos* este, din acest punct de vedere, opera lui cea mai reprezentativă.

Scriitorul începe prin a se recuza. Îi lipseşte competenţa cinegetică. Este ca „*agiamiul*" care vînase curcile babelor sau ca simigiul căruia-i mîncase plăcintele dascălul Carcangea. A luat parte totuşi la unele vînători, s-a oprit la cîrciuma unchiaşului Dor-Mărunt, sporovăind cu tămădăienii în căruţe şi admirînd întinsurile Bărăganului.

„**Et in Arcadia ego!** *Şi eu am văzut cîrdurile de dropii, cutreierînd cu pas măsurat şi cu capul aţintit la pază, acele şesuri fără margine, prin care aerul, răsfirat în unde diafane subt arşiţa soarelui de vară, oglindeşte ierburile şi bălăriile din depărtare şi le preface, dinaintea vederii fermecate, în cetăţi cu mii de minarele, în palate cu mii de încîntări*".

A văzut movilele din vechime pe malul Ialomiţei, „*sentinele mute şi gîrbovite subt ale lor bătrîneţi*". Cîntecul cocorilor îi amintea versurile lui Dante din *Infernul*. Bărăganul seamănă cu stepa malo-rusiană din *Taras-*

Bulba a lui Gogol. Scriitorul cunoaşte literatura rusă pe care o citeşte în original, după cum o dovedesc citatele în ruseşte, tălmăcirile de expresii ruse pe-alocuri. Vechi amintiri vînătoreşti a păstrat Odobescu de pe vremea petrecerii sale, ca copil, la Balta Albă, unde ar fi putut nimeri cu puşca cîte un graur. De ce autorul **Manualului** nu pomeneşte nimic de grauri, confundaţi de unii cu păsările pe care francezii le numesc **grives**, delicioase speţe culinare, care pot fi consumate în restaurantele bucureştene ale lui Capşa şi Hugues? Acele păsări sînt *sturzii* sau **cocoşarii** româneşti. Despre grauri şi sturzi, **sturnus** şi **turdus** ai latinilor, s-au ocupat Marţial, Horaţiu, agronomul Terentius Varro şi Pliniu cel bătrîn. Erudita incursiune ornitologică se completează cu consideraţii asupra grangurelui, ortolanului şi ieruncii, despre care au vorbit poeţii. Ienăkiţă Văcărescu a cîntat turturica, nesocotită de asemenea de Cornescu. **Manualul** nu aminteşte apoi nimic despre legiuirile prohibitive ale vînatului în epoca fecundării, cînd domneşte Venera, „*născătoarea spornicei ginte romane, dezmierdătoarea zeilor şi oamenilor*“, cîntată de Lucreţiu la începutul poemului său. Vînătorul porneşte deci cu copoii lui în lunile primăverii şi scriitorul se lasă încă o dată să alunece, pentru a ne vorbi despre cîinii de vînătoare, pe care „*nerăbdarea îi face să tremure mai mult decît frigul*“. Este intercalată anecdota despre vînătorul lăudăros care se lasă tras de mînecă. Abia acum ajunge scriitorul să urmărească istoria plastică şi literară a motivului vînătoresc. Începutul îl face descrierea a trei mari opere: *Diana cu ciuta*, grupul monumental antic scos altădată din lacul Nemi şi expus astăzi în galeria Luvrului, *Diana din Poitiers* a lui Jean Goujon şi gravura lui Albert Dürer, înfăţişînd întîmplarea sfîntului Hubert, patronul vînătorilor. Pagini descriptive, în concurenţă cu cele ale *Istoriei archeologiei* ne întîmpină aici:

„*A fost fără îndoială un vînător inspirat şi a ştiut să mînuiască bine arcul şi săgeţile artistul subt a cărui daltă s-a mlădiit statua Dianei de la Luvru, acea mîndră şi sprintenă fecioară de marmură, care s-avîntă, ageră şi uşoară, sub creţurile dese ale tunicei ei spartane, scurtă în poale şi larg despicată la umeri. O mişcare vie şi graţioasă a grumazului a înălţat capu-i, cu perii ridicaţi la ceafă în corimb, şi pe fruntea-i, coronată cu o îngustă diademă, se strecoară ca un prepus de mînie*“.

Măreţia antică a statuii este pusă în contrast cu morbideţea, „*modulată în linii unduloase*“ a operei lui Jean Goujon, „*trăit la curtea desfătată a regelui Henric al II-lea de Valois*“ şi cu geniul reflexiv şi iubitor de „*naive amănunte*“ al artistului german, al lui Albert Dürer. „*Mă opresc, căci mi se pare că iar am greşit calea!*“ exclamă scriitorul. Linia dreaptă a expunerii nu este totuşi cu putinţă. Coborîndu-se în trecut sau avîntîndu-se în viitor, fără ordine şi plan, cedînd oricărei ademeniri, el trece de la artele plastice la literatură şi va reveni la cele dintîi, vorbindu-ne pe rînd despre tratatele cinegetice ale celor vechi, despre sculpturile de pe arcul roman al lui Constantin cel Mare, despre desenele preistorice de pe pereţii grotelor din Franţa meridională, despre alto-reliefurile egiptene şi asiriene, despre picturile lui Rubens, Snyders, Ruysdael şi atîţi alţii, despre compoziţiile lui Rossini, Haydn, Weber, despre vînătorul Wilhelm Tell, imortalizat de Schiller, despre ecourile vînăto-

reşti în poeziile lui Musset, Lamartine, Villon, despre uitatul poet român N. Rucăreanu, autorul baladei *Vînătorul Carpaţilor*, pentru a ajunge la basmul povestit de călăuzul lui, chipeşul voinic din Bisoca, *basmul feciorului de împărat cel cu noroc la vînat*, prelucrare în manieră lirică a legendelor buzoiene în jurul fiului unei doamne Neaga, a cărei amintire arheologul o înregistrase în legătură cu unele ruine din codrii Cislăului. În această lungă preumblare prin domeniul artei şi literaturii, Odobescu este unul dintre cei dintîi care vorbeşte cititorilor români despre scriitorii ruşi, nu numai despre Gogol, a cărui comedie *Revizorul* fusese jucată la Teatrul Naţional în 1873, într-o imitaţie prea liberă a lui P. Grădişteanu, cu toate protestele ridicate de el în comitetul teatrului, dar şi despre Aksakov şi Turgheniev cu ale sale *Povestiri ale unui vînător*. Se înfrîngea astfel o judecată a cercurilor latiniste :

„*La noi acum* — scrie Odobescu — *cînd vorbeşte cineva despre slavoni, fie în materie de literatură, de filologie, de istorie şi mai ales de agricultură, apoi îl ia lumea la ochi şi-şi aprinde paie în cap. Se găsesc chiar unii mai radicali, mai purişti, mai români decît toată* **semenţia romaneascǎ**, *decît toată* **terrina romaneascǎ**, *ba şi decît toţi* **boii romanesci**, *cari-l izbesc şi cu cîte* **una mostra de critica** *de-i resună creierii. Sper însă că eu unul am să rămîn nevătămat...*".

Cu excepţia lui Hasdeu, nimeni dintre contemporanii lui Odobescu nu arătase un orizont mai larg al culturii, pe care el de altfel n-o afişează cu pedanterie, ci cu graţia unui amator pentru care erudiţia este un obiect al desfătării sale.

Mult învăţatul, preumblat prin toate literaturile şi arheologia lumii, este un om cu sevă românească şi populară. Cunoaşte ţara şi se bucură de înfăţişările ei ; înainte de Vlahuţă, Hogaş şi Sadoveanu a dat geografia poetică cea mai întinsă a pămîntului nostru. I-a plăcut să stea sub umbrarul lui Ioniţă Buzdrun de la morile Ciurelului, s-a adăpostit în bordeie de tîrle, printre saiele şi olumuri pentru vite. Ştie bine datinele poporului, îi adună legendele şi poeziile, intercalînd în basmul bisoceanului o mică antologie folclorică. Autorii români preferaţi sînt cei care au păstrat legătura cea mai strînsă cu inspiraţia populară, Anton Pann, poeţii Văcăreşti, Petre Ispirescu. Întocmai ca poporul stă într-o mare apropiere de natură. A observat animalele, pe calul de brac şi pe cîini, pe care îi numeşte cu vechile lor nume : Capişoana, Braica, Grivei şi Dudaş. Culege numele florilor, ale ierburilor şi buruienilor, ştie să distingă dobrişorul şi ghizdeiul, laptele-stîncei şi zîrna-miţoasă, brînduşa şi dediţeii, loboda şi drobul, vîzdoaga şi siminocul, iarba-ciutei, pipirigul, pojarniţa şi seftereaua. Adună nume de păsări şi se înveseleşte de varietatea pitorească a neamurilor lor : dumbrăvence, pitulice, presure şi sfrînciosi, petroşei şi sfredeluşi, ţoi, ţintezoi şi piţigoi. Sălbăticiunile îi sînt tot atît de familiare :

„*Viezurii cu perii suri, cari ies numai noaptea din vizuini ; jderii pădureţi, cu blana ruginie, deasă, moale şi frumos netezită şi vidrele colţate de pe malul bălţilor ; nevăstuicile cu trup prelung şi mlădios şi cu guşe albe...*", apoi veveriţele, pinţele, căţeii pămîntului, suiţele, mişunii, cîrtiţele, guşterii

și șopîrlele, fiecare cu înfățișarea și moravurile lor. Vorbește, în fine, graiul poporului, nu numai cînd reproduce vorbirea unui personaj popular, dar și în propriul lui referat, folosind nu numai vocabularul corespunzător, pe care îl alternează de altfel cu arhaisme, cu neologisme ale culturii și cu unele formații personale, dar și ziceri și exclamații, precum : *„Dar ce făcui, vai de mine ?..."* *„Doamne ferește !..."* *„Hai s-o lăsăm încurcată !..."* *„O dă pe pîrlitură"* ș.a. Culege proverbe și le răspîndește cu atîta profunziune în paginile lui, încît unul din folcloriștii cei mai de seamă, I. Zanne, culegătorul *Proverbelor românilor*, folosește *Falsul tratat de vînătoare* ca una din sursele lui cele mai prețuite. Ca la Rabelais, citatul popular face concurență celui umanistic. S-ar putea întocmi antologia locuțiunilor, maximelor și sentințelor populare din *Pseudo-Kyneghetikos*, printre care subliniem ca mai curioase : **tararaua neamțului** pentru un cîntec monoton ; **a prinde iepurele cu carul** pentru o operație executată cu încetineală ; **din coadă de cîini sită de mătase nu se poate face** pentru încercările de a da un scop mai înalt unor lucruri de rînd ; **a vedea cam sus găina** pentru cine e gata să adoarmă și atîtea altele mai rare sau mai cunoscute. Materialul lexical și figurativ intră în construcții sintactice desfășurate larg, într-o ritmică lentă, în largi perioade binare sau ternare, compuse din propoziții principale coordonate, pe trunchiul cărora se anină determinările în grupuri de cîte două sau trei. Aceste vaste și liniștite perioade nu sînt însă ale unui orator, ci ale omului sfătos, care are timp să povestească și care nu lasă deoparte nimic din ceea ce se înfățișează memoriei lui bogate și ochiului care vede tablourile întregi. Prin *Pseudo-Kyneghetikos*, după ce o făcuse în atîtea opere anterioare, Odobescu a creat unul din monumentele cele mai de seamă ale stilului narativ și descriptiv în literatura română a secolului al XIX-lea. Scriitorul își dă acum întreaga măsură. Omul de știință și patriotul mai aveau ceva de adăugat.

*

În cei douăzeci de ani de activitate literară următori publicării *Falsului tratat de vînătoare*, Odobescu revine la cele mai multe dintre temele de pînă atunci ale scrisului și cercetării sale. Folcloristul este interesat de lucrarea tînărului G. Dem. Teodorescu, *Încercări critice asupra unor credințe, datine și moravuri ale poporului român*, 1874, indicînd folosul studiilor clasice pentru înțelegerea folclorului național. Povestitorul dă în 1875 două basme în *Biblioteca ilustrată pentru copii* a lui Socec : *Jupîn Rănică Vulpoiul*, pe un motiv împrumutat *Romanului vulpii* al francezilor și *Tigrul păcălit*, o istorie marinărească. Povestitorul se va încerca încă o dată, mai tîrziu, în 1887, cu *Zece basme mitologice*, prelucrate după cartea englezului G. W. Cox, *Tales of ancient Greece*. Temele antice sînt tratate în limba populară și cu o psihologie a eroilor, care-i înrudește cu personajele basmului autohton. Prometeu se adresează muritorilor : *„Măi oamenilor ! acel Zeus e lacom de avuții și de daruri..."* Cînd Pandora este întruchipată din humă de Efest (Hefaistos), el o ia de mînă și înfățișînd-o lui Epimeteu, îi vorbește : *„Știi ceva ? M-am gîndit că voi oamenii sînteți, biet, împovărați de muncă multă pre pămînt"* etc.

în jurul lui Zeus, *„toată ziulica, agerul lui vestiar Ermes trepăda în sus și în jos, ca să ducă în toate părțile poruncile sale“*. Cînd Zeus se coboară pe pămînt spre a se încredința de traiul desfrînat al fiilor lui Licaon, el apare ca *„un biet unchiaș bătrîn“*. Cînd Demetra o caută pe fiica ei, pe Persefona, ea se arată, de asemenea, ca o bătrînă a basmelor noastre și dicțiunea poetului împrumută pe a folclorului :

„Mare jale coprinde pe mama Demetra, cînd află una ca aceasta. Ea îndată se îmbrăcă cu veșmintele de lînă neagră, luă în mîini făclii aprinse și se duse să caute pretutindeni pe fiică-sa Persefona, alergînd pe cîmpi și preste ape, din ochi lăcrimind și pe toți întrebînd dacă nu cumva o a văzut cineva“.

Îl întîlnește pe Elios și-l întreabă de fată : *„Spune-mi adevărat, Elios, fătul meu“*. Stilizarea era deci făcută în felul lui Ispirescu din basmele lui *„păgînești“*. Apropierea prototipurilor clasice de folclorul național a rămas în tradiția traducătorilor români ai clasicismului, de pildă în versiunile poemelor homerice date de G. Murnu. Chiar cînd nu era vorba de opere narative, ci de lucrări istorice, a căror traducere Academia o pune la concurs începînd din 1873, Odobescu afirmă necesitatea de a folosi limba vie a prezentului. Călăuzit de aceste principii, își redactează el raportul asupra tălmăcirii *Comentariilor* lui Cesar în 1873, ale lui Polibius, Dionis din Halicarnas, Dion Cassius și Plutarc în 1874, a lui Herodot în 1878. Provincialismele, arhaismele, stilul plat și vulgar, dar mai cu seamă jargonul latinist, propagat pe atunci prin presă și școală, aduceau mari vătămări acestor lucrări de la care se așteptau progrese în opera de formare a limbii literare. Buna cumpănire cere ca limba traducerilor să fie aceea a timpului de față și a poporului întreg :

„A scrie limba trecutului este un joc retrospectiv, o petrecere de anticar care, chiar cînd e perfect executată, rămîne a mulțumi numai un foarte mic număr de amatori. A voi din contra să scrie cineva limba viitorului este o utopie fără de nici un temei, este a cerca după calcule iluzorii viitorul limbilor, precum necromanții și vrăjitorii cearcă în zodii și cu bobi viitorul sufletelor“.

Franțuzismul nu era o primejdie mai mică decît latinismul pentru fireasca dezvoltare a limbii literare. Pe aceasta o denunță Odobescu în 1887, scriind în *Epoca* despre *Școala dramatică*, pe care unii din actorii noștri, căutînd-o în conservatoarele franceze, aduceau pe scena românească sunete și inflecțiuni străine. *„Lipsă-ne de așa poamă rea !“*.

Buna limbă românească și buna ei literatură o slujește Odobescu, în această epocă, nu numai prin critici și îndemnuri, ca cele de mai sus, dar și prin activitatea lui de critic și editor. În 1879 prezintă publicului *Poveștile unchiașului sfătos* ale lui P. Ispirescu, despre care va vorbi apoi, cu înaltă recunoaștere a meritelor lui literare, în 1887 la Academie, cu prilejul morții povestitorului. În 1878, Odobescu publică *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul* de N. Bălcescu, din care apucase să dea, cu vreo cincisprezece ani înainte, primele două cărți și o jumătate dintr-a treia în *Revista română* (1861—63). Scrierea așa cum a lăsat-o Bălcescu, de altfel neterminată, apare abia acum, și „precuvîntarea“ cu care editorul ei o însoțește este cea dintîi

prezentare a personalității și operei marelui scriitor revoluționar, care a exercitat o influență atît de adîncă asupra lui Odobescu, desigur cea mai de seamă pe care a suportat-o acesta în epoca formației lui. Era plătită astfel o datorie de recunoștință. Din curata figură a înaintașului, din frecventarea operei sale, s-au întărit atitudinile sociale și naționale ale lui Odobescu. Mijloacele literare ale lui Bălcescu n-au rămas nici ele fără răsunet asupra artei emului său mai tînăr. Bălcescu îi atrăsese mai întîi atenția asupra cronicilor și folclorului ca tezaure de limbă ; el îl îndrumase către temele literare cuprinse în cronicarii munteni, publicați de *Magazinul istoric pentru Dacia*. Există și o înrudire stilistică între cei doi scriitori, prin întrebuințarea pe care o dau deopotrivă amplei perioade cadențate : o înrudire sub care nu poți să nu întrezărești înrîurirea scriitorului mai vîrstnic asupra aceluia venit în urma sa. Din generația înaintașă, poate numai Vasile Alecsandri vorbise cu aceeași putere tînărului Odobescu. Acesta va avea prilej să înfățișeze omagiul recunoștinței sale, înfățișînd Academiei, în 1881, raportul de premiere a întregii opere a poetului.

*

În 1876, Odobescu începe să colaboreze la *Românul* lui C. A. Rosetti, cu articole politice și culturale. După o lungă întrerupere, scriitorul revine deci pe arena acțiunii sociale militante. Seria articolelor din *Românul*, publicate din nou de Odobescu în ediția *Scrierilor istorice și literare* din 1887, a dispărut apoi în edițiile ulterioare, îngrijite de alți editori, cu mare pagubă pentru cunoașterea figurii sociale a scriitorului. Începutul colaborării la *Românul* îl face articolul *E pur si muove*, o profesiune de credință în progres :

„... *pe cînd în spațiele nemăsurate ale universului pămîntul își urmează eterna sa mișcare, pe fața pămîntului, pe apele lui, în adîncul sînului său și-n atmosfera ce-l înconjoară, omenirea vie, veghiată și neobosită, se mișcă în tot sensul, dovedind pe fiecare zi cîte un nou folos, cîte o nouă sporire, cîte o nouă mișcare spre bine*".

Scriitorul nu uită descendența lui pașoptistă. „*Revoluțiunea națională de la 1848, cu un avînt plin de sublimul entuziasm al juneței, a aruncat în poporul român sămînța tuturor libertăților*". Față de situația momentului, el reclamă „*o viață socială bine întemeiată pe legi potrivite cu trebuințele și dorințele poporului*". În articolele următoare, Odobescu cere cultivarea sentimentului patriotic în școli, prin învățămîntul limbii române, prin studiul istoriei și geografiei țării ; vechi exigențe, formulate cu patruzeci de ani mai înainte de Petrache Poenaru, dar care nu-și găsiseră încă realizarea. Constituția de la 1866 introdusese principiul obligativității și gratuității învățămîntului primar, fără să se indice și mijloacele capabile să-l înfăptuiască. În felul acesta, principiul era de fapt anulat. Scriitorul intervine reclamînd o întinsă campanie de construcții școlare. Grija lui principală se îndreaptă către țărănime, clasa socială cea mai numeroasă, dar și cea mai vitreg tratată de conducătorii timpului. Era grabnică nevoia instrucțiunii pentru țărănime și a ridicării stării

ei sociale și Odobescu își face iluzia că acest îndoit scop poate fi atins prin difuzarea învățăturii la sate și înlesniri bănești pentru ca țărănimea să cîștige condiții mai bune de muncă și trai.

În împrejurările de la 1877, Odobescu s-a ridicat cu limpezime și vigoare pentru a arăta românilor drumul care trebuia să-i ducă la independența națională.

În primăvara anului următor, apare din nou la tribuna Ateneului român, pentru a comemora răscoala moților, al cărei centenar trecuse neluat în seamă cu trei ani mai înainte. Odobescu descrie *„răscoala iobagilor sub căpetenia lui Horia“*, stabilind analogia cu mișcarea de la 1848 și avertizînd :

„Ceea ce s-a petrecut cu românii din Ardeal la 1785... aduce așa de mult cu ceea ce s-a întîmplat, tot acolo, cu șaizeci și patru ani mai în urmă... încît rămîne să ne întrebăm dacă cumva veninul social care a provocat, în acea nenorocită țară suroră a noastră, așa periodice și desperate frenezii, s-a stîrpit acum cu totul sau nu cumva mîne-poimîne el are să izbucnească din nou, prin și mai crîncene și mai spăimîntătoare convulsiuni ?“.

În aceeași primăvară are loc conferința *Curcanii*, evocînd luarea Rahovei în luna noiembrie a anului trecut. Descrierea are un caracter epic, prin înfățișarea largilor mișcări de trupe, dar și prin aceea a eroicelor acțiuni individuale. Paginile acestea pot sta alături de cele mai bune ale lui Bălcescu din *Istoria românilor sub Mihai vodă Viteazul.* Teatrul luptelor este descris în toate amănuntele.

„Curcanii“, care uneori erau numai țărani, recrutați în grabă, cu zeghea și căciula lor de-acasă, sînt prezentați în voioșia și umorul lor. Cînd sapă *„branciogul sterp al dealurilor Plevnei“*, gloanțele și obuzele turcești le șuieră în jur.

„Cît colo plesnește un groaznic obuz de calibru uriaș și țăndările lui scormonesc aprig țărîna, ca rîturile lacome și pripite ale unei turme de rîmători înglodați. Săpătorii noștri, cari l-au urmărit cu uidueli prelungite în calea lui d-a rostogolul, rîd cu hohote de purceaua turcească, care le-a fătat în preajmă așa pocită prăsilă de purcei“.

Alecsandri fixează și el umorul momentului în *Hora de la Plevna* : *„Iaca mă ! din parapete / Vine-o scroafă ca să fete / Opt godaci și-un godăcel / Toți cu rîtul de oțel !“* Împreună cu Alecsandri și Coșbuc, Odobescu este unul din puținii scriitori care au pus în lumina cuvenită semnificația războiului din 1877—78, în care, după o vreme îndelungată, românii nu numai că-și cîștigau independența, dar vădeau din nou valoarea lor militară și întemeiau *„siguranța că putem trăi pe viitor cu o deplină încredere în virtuțile poporului nostru“*. În fine, pînă a-și continua lucrările lui științifice, scriitorul ține să-și spună cuvîntul într-o altă împrejurare politică, adusă în discuție de hotărîrile Conferinței de pace de la Berlin, care cereau țării modificarea articolului 7 din Constituție.

*

În toiul evenimentelor din 1877 și cu toată participarea atît de vie la pregătirea morală a războiului, Odobescu găsește timpul pentru a grupa răspunsurile primite la *Chestionarul* din 1871 în legătură cu antichitățile

județului Romanați. Vechile mărturii ale acestui județ erau dintre cele mai bogate. Cercetările mai vechi arătaseră o preferință deosebită acestor locuri. Aci se găseau și valuri, și cetăți de pămînt, și inscripții romane, și urme ale drumului lui Traian, și brazda lui Novac, și multe produse ale ceramicii preistorice, apoi atîtea vestigii aparținînd perioadei naționale a istoriei : curți boierești, schituri și biserici, printre care aceea din Străjești, unde se află mormîntul ultimului descendent al Buzeștilor. În legătură cu unul din aceștia, soț de arme al unui Mihai de la începutul secolului al XVIII-lea (mai probabil Radu Mihnea, fiul lui Mihnea Turcitul), Odobescu culesese, încă din timpul călătoriei sale arheologice din 1861, o baladă populară conținînd narațiunea luptei lui Radu Calomfirescu cu năvălitorii tătari și uciderea lui, după victorie, de către frații Buzești și Căplești : sumbră dramă, rămasă nelămurită, oglindită și în balada lui Radu Calomfirescu, culeasă de Alecsandri.

Folclorul și arheologia erau chemate să colaboreze și în legătură cu problema pe care o punea biserica de la Curtea de Argeș, a cărei restaurare prin silințele arhitectului francez André Lecomte du Nouy se găseau în curs de desfășurare. Membrii Academiei plănuiesc o vizită la șantierul restaurării în iunie 1879 și Odobescu compune, pentru această împrejurare, disertația sa *Biserica de la Curtea de Argeș și legenda meșterului Manole*[1]. Legenda vorbește de un *„fabulos“* Negru vodă și de un *„mitic“* Manole. Biserica a fost ridicată însă sub Neagoe Basarab. Cine a fost arhitectul ei ? Manea, vătaful zidăriei, Manole al legendei, poate fi identificat în persoana aceluiași meșter, care la finele secolului al XVII-lea, în timpul lui Șerban Cantacuzino, a executat diferite lucrări la mănăstirile oltenești. Intervențiile lui la Argeș sînt inferioare, ca artă, operelor dăltuite de unul sau de mai mulți meșteri cu mai bine de un veac și jumătate înainte. Relatări descoperite în urmă ne vorbesc însă de un Manolli din Niaesia (Nyssa din Capadocia sau Nysia din Asia Mică), pe care Neagoe Basarab l-ar fi adus de la Constantinopol. Identificarea făcută de Odobescu între legendarul Manole și meșterul Manea de la Horez poate fi deci o ipoteză inutilă, deoarece un adevărat Manole pare a fi trăit mai înainte. Cît despre legenda meșterului care și-ar fi închis soția în ziduri, pentru a le asigura trăinicia, Odobescu ne-o arată circulînd în folclorul balcanic, balada podului de la Arta în Grecia, a cetății Scodra din Albania și a Semendriei de pe țărmul sîrbesc al Dunării. Nu cumva popoarele balcanice au primit-o, la rîndul lor, din folclorul apusean, unde motivul pare a putea fi regăsit pe Rin și în Nord, prin intermediul cavalerilor cruciați ? Apropierea motivelor înăuntrul ciclului folcloric balcanic a rămas un bun statornic al științei. Dar ipoteza relativă la îndepărtata lui descendență apuseană, asupra căreia de altfel Odobescu n-a insistat, nimeni n-a reluat-o, după cît știm, și presupunerea a rămas necontrolată.

---

1 Un alt aspect interesant al activității lui Odobescu la Academie îl constituie propunerea pe care o face în ședința de la 2 septembrie 1878, pentru ridicarea unui palat al Academiei și unul al Bibliotecii Statului, unite printr-un portic semicircular cu coloane, în centrul căruia s-ar fi ridicat un peristil monumental. Proiectul a fost desenat de arhitectul G. Duca și publicat abia în 1930, în revista *Boabe de grîu*.

Tot în 1879, Odobescu face Academiei Române o comunicare asupra temei *Antichități scitice — Cununa mare din tezaurul de la Novo-Cerkask, cu privire asupra unor giuvele scitice din museul Ermitagiului de la Sf. Petersburg*, apărută în *Analele Academiei* cu ortografie latinistă. Stabilind analogii între acest odor, însemnată descoperire a arheologiei rusești, și unele din obiectele scoase la iveală de arheologia apuseană, urme ale artei triburilor france, longobarde, vizigote și herule, cercetătorul ajunge la concluzia că Sciția a fost cuibul întregii arte barbare, în care s-au amestecat elementele locale cu cele provenite de la perși și de la greci. Tezaurul de la Novo-Cerkask mai prezenta interesul de a înfățișa un premergător al artei care produsese obiectele găsite la Petroasa.

Preocuparea de căpetenie a lui Odobescu rămăsese, în tot acest timp, tezaurul de la Petroasa, „*Cloșca cu puii de aur*". De cînd în 1865 făcuse asupra acestei teme o comunicare Academiei de inscripții din Paris și de la 1867, cînd publicase notița sa în catalogul Expoziției universale, reprodusă în actele Congresului de la Copenhaga din 1869[1], Odobescu nu încetase să urmărească problema. Avea însă nevoie de o documentare pe care n-o putea duce la bun sfîrșit în țară. În 1880 se instalează deci în capitala Franței, acceptînd postul de prim-secretar al legației, pe care îl păstrează pînă în 1885, cînd se înapoiază în țară. Epoca aceasta ni-l înfățișează pe Odobescu sub o față nouă. Cercetătorul rămîne un mare muncitor, cu vaste și întinse interese științifice. În arhivele Ministerului de Externe al Franței el copiază șirul documentelor privitoare la istoria românilor în epoca de la 1518 la 1812, care vor alcătui apoi trei mari volume în colecția Hurmuzaki și studiază întregul material necesar întocmirii monografiei despre *Tezaurul de la Petroasa*. Un contemporan, George Bengescu, colegul său la Legația română, și bibliograful lui Voltaire, își amintește[2] despre felul de a lucra al învățatului, mai bucuros de a-și procura, cu mari sacrificii materiale, costisitoarele volume de care avea nevoie, decît să le consulte în bibliotecile publice. Odobescu duce, în general, în vremea aceasta, o existență risipită, care depășește adeseori mijloacele sale. Situația este confirmată de scrisorile pe care le adresează soției sale, publicate mai tîrziu, pline de alarmele omului hărțuit de creditori. Legăturile pe care le stabilește însă cu cercurile științifice îl fac să întrevadă posibilitatea întrunirii unui congres internațional de antropologie și arheologie preistorică la București. Proiectul, dus de Odobescu pînă la preconizarea amănuntelor practice ale organizării[3], nu s-a putut realiza din pricina indiferenței oficiale. Din vremea acestei noi șederi la Paris se cristalizează însă studiul despre *Cupa zeiței Nona-Anat, păstrat la cabinetul de medalii din Paris, Studiu asupra cîtorva piese de orfăurărie orientală, posterioară cuceririi Asiei Centrale de către Alexandru cel Mare (La coupe de la déesse Nona-Anat* etc.), publicat în *Gazette archéologique* din 1885 și extras de

[1] *Congres internațional d-anthropologie et d'archéologie préhistoriques. Compte rendu de la 4-ème session, Copenhague* 1869, apărut abia în 1875 (Copenhague, Imprimerie de Thiele).

[2] În ale sale *Cîteva suvenire ale carierei sale*, un volum de 376 pagini, apărut la Bruxelles în 1899.

[3] *Revista de preistorie și antichități naționale*, I, 1 septembrie, 1937.

acolo cu data anului următor. *Tezaurul* făcuse și el progrese, dar n-avea să intre sub tipar decît mai tîrziu.

Înapoiat în țară, Odobescu își reia activitatea la Facultatea de litere și îngrijește tipărirea documentelor aduse de la Paris. În 1887 publică la Socec cele trei volume ale *Scrierilor istorice și literare*, baza tuturor edițiilor de mai tîrziu ale operelor sale. În anul următor este numit director al Școlii normale superioare, care luase ființă atunci și se consacră, timp de mai mulți ani, conducerii acestei instituții, în care educația viitorilor profesori completa instrucția lor științifică. Directorul se ocupă de aproape de elevii lui, îi cheamă pe rînd la masă, îi întrunește în ședințe literare, le supraveghează purtările și continuă să se intereseze de soarta lor după ce părăsesc școala. O amărăciune are Odobescu cînd secretarul general al Academiei, D. A. Sturdza, manifestă nerăbdare și cutează a-i suspecta buna-credință față de întîrzierea apariției *Tezaurului* și a documentelor culese la Paris. Odobescu replică usturător într-un memoriu adresat Academiei și multiplicat prin litografiere. Un fragment al *Tezaurului* apare de altfel în *Epoca* din 27 septembrie 1887. Din aceeași vreme datează și studiile despre *Împăratul Traian după monumentele archeologice*, *Iconografia lui Traian*, în *Convorbiri literare* din 1886 și 1888. La începutul acestui an, cu prilejul inaugurării festive a Ateneului român, Odobescu pronunță conferința *Ateneul român și clădirile antice cu dom circular*, schițînd istoria acestui fel de construcții din timpurile preistorice pînă la arta romană și gotică și pînă la monumentul de la Adam-Clisi, în Dobrogea, aflat pe atunci în cercetarea lui Gr. Tocilescu. O comunicare academică din același an despre *Heraldica națională* stabilește înrudirea figurii patrupedului înaripat androcefal, aflat într-unul din medalioanele de pe zidurile bisericii Sfîntului Nicolae din Dorohoi, cu monștrii androcefali de origine asiatică, dar și cu aceia semnalați pe monedele bretone și irlandeze: o constatare care venea să sprijine ipoteza, reluată de mai multe ori de Odobescu, a influențelor asiatice propagate spre Occident prin tărîmurile noastre. O lumină nouă cădea astfel asupra zimbrului din stema Moldovei.

În fine, *Tezaurul* intră sub tipar la editorul Rothschild din Paris și Odobescu pornește din nou acolo, în septembrie 1888, pentru a supraveghea imprimarea. Primul volum, în format imperial de XXXVIII+514 pagini și 16 planșe, apare în 1889, sub titlul *Le trésor de Petrossa. Historique — Description. Étude sur l'orfèvrerie antique*, cu 372 ilustrații, cromolitografii și heliogravuri. Este singurul pe care l-a văzut Odobescu. Al doilea și al treilea volum (de 111 și 26 pagini) nu vor apare decît după moartea autorului, în 1896 și 1900, sub îngrijirea profesorului bucureștean G. Ionescu-Gion.

★

Odobescu a afirmat odată că *Tezaurul de la Petroasa* este opera sa științifică cea mai de seamă. Ea este, în tot cazul, aceea pentru a cărei elaborare a depus silințele cele mai îndelungi, în cuprinsul căreia a concentrat informația cea mai întinsă și aceea care a provocat interesul cel mai viu în cercu-

rile științifice. Tezaurul trezise, în adevăr, o curiozitate generală. După ieșirea lui la iveală prin fapta întîmplătoare a doi țărani buzoieni și după ce suferise mutilările achizitorului lui necinstit, numitul Verussi, este expus la Expoziția internațională din Paris la 1867 și la Kensington Museum din Londra, timp de șase luni, apoi în 1872 la Viena. Studiat, în componența și forma păstrată după pierderea unei părți din obiectele care-l alcătuiau și după vătămările ce-i adusese Verussi, de către o serie de arheologi străini în epoca de la 1841 pînă la 1867, i-a fost dat să sufere noi deteriorări, cînd un student teolog, Pantazescu, îl sustrage din sălile Muzeului Național și-l turtește pentru a-l putea transporta. Arheologii au recunoscut de la început însemnătatea acestui monument. Monografia lui Odobescu, apărută după un șir întreg de cercetări anterioare, începe prin a nara împrejurările descoperirii tezaurului și a peripețiilor lui, analizează contribuțiile arheologilor înaintași și trece apoi la descrierea obiectelor înseși. Din cele 12 piese păstrate, primul volum n-ajunge însă să descrie decît primele trei : tava mare, cana și cupa sau patera. Celelalte nouă obiecte (un colan de gît, o brățară, patru fibule sau paftale, un coșuleț octogonal și unul dodecagonal, un colan cu încheietoare) sînt descrise în al doilea volum. Cel de-al treilea conține concluziile generale și ipotezele despre proveniența obiectelor. În descrierile sale, partea cea mai masivă a lucrării, Odobescu procedează conform manierei sale digresive, întîlnită nu numai o dată. Descriind, de pildă, tava mare, el face istoria acestui fel de obiecte la greci, la romani, la sciți, la perșii sasanizi, la triburile germane, la bizantini, folosind deopotrivă descoperirile arheologiei și referințele tuturor acelor obiecte cu tava descoperită la Petroasa. Procedeul se repetă pentru toate celelalte elemente ale tezaurului și cercetarea devine, de fapt, o istorie generală a orfăurăriei antice, în care obiectul special al cercetării își pierde oarecum relieful. Procedarea pornea din factura intelectuală a autorului, spirit cu tendințe spre dispersare, cedînd ademenirii faptelor și aspectelor particulare, înclinări care-și dăduseră mai demult expresia în opere atît de atrăgătoare ca *Pseudo-Kyneghetikos* și *Cîteva ore la Snagov*. Fără ca intenția literară să fie de data aceasta prezentă, autorul continuă să procedeze cu vechea libertate a curiozității sale rătăcitoare, nesățioasă să cunoască și să se bucure de descoperirile ei. Astfel, în colaborarea dintre intuițiile particulare și ideile generale care le organizează pe cele dintîi, o colaborare care singură asigură echilibrul operelor științei, în creația lui Odobescu precumpănesc faptele particulare. Concluziile ajung astfel să se estompeze și nici nu alcătuiesc partea cea mai originală a lucrării. Ele sînt, în definitiv, acelea pe care le întrezăriseră din primul moment cercetătorii tezaurului. Încă de cînd nu fusese expus decît la București, pastorul evanghelic Rudolf Neumeister, pe atunci profesor de germană în liceele bucureștene, emisese ipoteza că tezaurul de la Petroasa trebuie să fie de proveniență gotică. Neumeister recunoscuse o inscripție runică pe brățara groasă (armilla) și o tradusese în felul său : **Gutani Ocny hailag=lui Odin, Sciția consacrată.** Descifrarea prezenta greutăți, deoarece devenise neclară prin deteriorările provocate de Pantazescu. Diferitele ei interpretări confirmau însă deopotrivă originea gotică a obiectului. Neumeister mai credea că tezaurul aparținuse

regelui got Athanaric, care, nevoit să părăsească Dacia în fața invaziei hunilor, îl îngropase în munții Buzăului, înainte de a se refugia la Constantinopol, unde a murit în anul 381. Neumeister nu și-a făcut cunoscute ipotezele sale decît tîrziu, într-o modestă conferință ținută la Lübeck, despre care n-au referit decît unele ziare locale. Aceeași ipoteză însă a fost reluată și susținută cu documentarea de rigoare de arheologul vienez Fr. Bock. Primind, la început, presupunerea care atribuia tezaurul regelui Athanaric, Odobescu a reținut mai tîrziu din ea numai ideile că obiectele descoperite la Petroasa au aparținut unui trib german — probabil goților — care au locuit în Dacia din secolul al III-lea pînă într-al V-lea al erei noastre, apoi că aceste obiecte erau odoarele, vase sfinte și ornamente sacerdotale, ale unui templu păgîn și că, deci, nu toate păreau a data din aceeași epocă, ele mărturiseau totuși despre existența unei arte indigene, proprii goților din Dacia. Concluziile lui Odobescu privesc atît pe posesorii primitivi ai tezaurului, cît și caracterul artistic al acestuia. Astăzi părerile autorizate, confirmînd originea gotică a tezaurului, înclină a se îndoi de originalitatea lui artistică. Cercetările mai noi disting între cele 12 obiecte păstrate pe unele caracterizate ca fiind de origine persană (prin tehnica inserției de pietre prețioase în alveolele de aur, prin ornamentele care figurează animale asiatice: papagali și leoparzi), pe altele care par a fi lucrate de alți artiști, străini sau poate chiar goți, dar care își însușiseră unele din însemnările giuvaergiilor bizantini, după cum arată drapările în hlamidă greacă a figurilor de pe pateră. Ideea unei arte gotice în Dacia devine, în urma acestor constatări, contestabilă. Odobescu n-a mai trăit destul pentru a înregistra toate ecourile lucrării sale. Acestea au fost numeroase și s-au continuat pînă azi, încît deși rezultatele sale sînt în parte depășite, cartea lui Odobescu continuă a fi utilizată mai pretutindeni unde este studiată arta epocii barbare.

*

Revenind la catedră și la direcția Școlii normale superioare, Odobescu se luptă mereu cu greutățile materiale. Acceptă, în această situație, să dea lecții în institutul particular de învățămînt al lui Anghel Demetriescu, liceul Sf. Gheorghe. În toamna anului 1891, Teatrul Național din București se deschide cu drama istorică în cinci acte *Doamna Chiajna,* prelucrată de N. G. Rădulescu-Niger și N. Țincu după nuvela lui Odobescu. În anul următor, Hasdeu ține la Ateneu conferința *Noi în 1892,* exercitîndu-și sarcasmul lui obișnuit împotriva superficialității vremii. Odobescu îi replică în *Familia,* de la Oradea, afirmînd optimismul său și încrederea în progresele viitoare ale țării. Proiecte dramatice vin să-l solicite în același timp. Din această vreme datează probabil schița unei drame istorice în cinci acte și în versuri albe, *Decebal,* din care manuscrisele lui Odobescu nu păstrează decît un scurt fragment și planul pe acte. Drama trebuia să înfățișeze înfrîngerea lui Decebal de către Traian, dar și de intregile unui personaj tenebros — Sencovig — care îl face să creadă că soția lui, Ocella, îi este necredincioasă. În cele din urmă, după lupta nenorocită de la Tibiscum

(Timişoara), Decebal sugrumă pe Ocella şi se azvîrle el însuşi în apele unui rîu. Sarmizegetusa arde în depărtare. Ideea de a scrie pentru scenă îl face, în 1893, să localizeze, împreună cu Ionescu-Gion, comedia mult gustată pe vremuri a lui Erckmann şi Chatrian, *L'Ami Fritz,* sub titlul *Nea Frăţilă.* Lucrarea este citită într-o seară normalienilor adunaţi în salonul directorului. În acelaşi timp, el primeşte propunerea profesorului V. G. Borgovan de a întocmi împreună manuale pentru clasele primare. Pentru a găsi un loc bun de odihnă şi lucru, pleacă împreună cu Borgovan în nordul Ardealului, poposind pe rînd la Bistriţa-Năsăud, Borsec, Sîn-Georgiu, de unde se înapoiază prin Vatra Dornei. Scrisorile trimise soţiei sale, datate din iulie-august 1894, ni-l arată din nou pe Odobescu călătorind, bucurîndu-se de natură şi de oameni, sănătoasa ţărănime a locului şi mediile intelectuale cu care comunică în aceleaşi aspiraţii naţionale. Buna dispoziţie a călătorului nu se umbreşte niciodată ; ia parte cu plăcere la serbările populare, întîlneşte vechi cunoştinţe şi nu pregetă să facă altele noi. Înapoiat la Bucureşti, primeşte vizita arheologului rus Smirnoff, venit să-l consulte în chestiunea vaselor sasanide pe care le studiase în *Tezaurul de la Petroasa.* În octombrie 1895 prezidează la Iaşi comisiunea concursului universitar la care se prezintă, printre alţii, tînărul candidat Nicolae Iorga, pe care îl susţine, provocînd atacurile presei locale. Soţia lui trăia acum la Curtea de Argeş şi scrisorile pe care i le trimite scriitorul sînt pline de cel mai afectuos interes pentru ea şi pentru fiica lor. O amărăciune străbate totuşi prin aceste scrisori, provocată nu numai de asaltul necontenit al grijilor materiale, dar şi pentru un alt motiv, rămas deocamdată învăluit. Trei săptămîni după înapoierea de la Iaşi, la 10 noiembrie 1895, Odobescu se sinucide şi, într-o scrisoare trimisă prietenului Anghel Demetriescu, îşi explică gestul prin apariţia funestă a unei femei în viaţa lui.

Odobescu avea atunci 60 de ani. Omul de a cărui înfăţişare plină de frumuseţe şi distincţie îşi amintesc toţi contemporanii începuse să îmbătrînească. Portretul executat de G. D. Mirea cu puţini ani înainte ne arată o figură nobilă, cu ochi visători şi fruntea înaltă, încadrată în plete albite ca de o aureolă. Sfîrşitul lui Odobescu a surprins dureros pe contemporanii lui şi continuă să ne uimească pe noi. Omul era un temperament robust, capabil să se desfăteze de toate bucuriile vieţii, o minte curioasă şi iscoditoare, un artist. Motivele lui de a trăi păreau atît de numeroase şi de bine întemeiate. Felul neaşteptat al morţii lui contrastează cu imaginea pe care oricine şi-o poate face despre el.

★

Alexandru Odobescu a fost unul din cei mai de seamă scriitori şi învăţaţi români ai secolului al XIX-lea şi una din figurile cele mai atrăgătoare ale generaţiei lui. Intrînd în viaţă o dată cu oamenii de la 1848, el a primit din îndemnurile acelei vremi şi a păstrat, de-a lungul întregii lui activităţi, aspi-

rația de a întemeia societatea românească pe baze noi și mai drepte, un patriotism ardent, o mare iubire pentru tot ce a fost curat, drept și frumos în trecutul țării și o încredere nezguduită în viitorul ei. Înălțimea și puritatea iubirii sale de țară și de poporul ei îl alătură pe Odobescu de N. Bălcescu, de care îl leagă de altfel nu numai comunitatea idealurilor lor naționale și sociale, mai ales în anii tinereții, dar și o mulțime de alte aplecări intelectuale și artistice. Bălcescu a dispărut dintre cei vii cu patruzeci și trei de ani înaintea lui Odobescu. În vremea scursă de la moartea lui Bălcescu, o generație a înlocuit pe alta, societatea românească s-a schimbat și vechile idealuri revoluționare au fost necontenit trădate. Putem spune că Odobescu n-a contribuit la această cădere. Este drept însă că omul n-a fost un luptător și că înflăcărarea tinereții lui s-a potolit cu timpul, fără să se fi stins cu totul vreodată. În 1876, într-unul din articolele din *Românul* apărîndu-se împotriva bănuielii că ar putea fi în contra unui anumit principiu al progresului social, învățămîntul gratuit pentru tot poporul, el scrie: *„Am lipsi tuturor credințele noastre cerînd o asemenea măsură"*. Aceste credințe erau ale pașoptistului. Un pașoptist a rămas Odobescu totdeauna și de aceea îl aflăm mereu alături de toate pozițiile patriotismului și ale progresului, pe care însă nu-l putea înțelege altfel decît în felul timpului său. Se știe că pentru atîți din politicienii vremii pașoptismul devenise o firmă profitabilă, cînd nu era o lozincă rău mistuită. Caragiale a fixat situația în unele din comediile sale. Clădind edificiul vieții lui pe temeliile de la 48, cînd tinerilor intelectuali ai vremii li se deschidea orizontul noii culturi progresiste și al viitorului pe care țara și-l putea asigura prin asimilarea acestei culturi, Odobescu a izbutit să îmbine pașoptismul cu umanismul. Față de vechea cultură religios-dogmatică a trecutului, aliata feudalismului într-un lung trecut, mișcarea înnoitoare de la 1848 deschidea largi perspective asupra artei antice și mai noi, ca și asupra științei moderne. În timp ce epoca de după 1850 face adeseori să degenereze avîntul social al lui Bălcescu în frazeologie politicianistă, Odobescu îl însoțește cu interesul superior pentru știință și artă. Elanul său național și social devenea astfel temelia operei sale de cercetător în atîtea domenii ale științei, în folclor, în filologie și lingvistică, în istoria patriei și a vechii literaturi, în studiile clasice, în istoria artelor și în arheologie, tot atîtea domenii în care a adus contribuția unui înaintaș. În diferitele lui cercetări, Odobescu nu apare însă ca un rece și abstract om de știință. Cercetarea este pentru el o formă a vieții, o manifestare a temperamentului său iubitor de artă, de natură și de popor, deschis bucuriilor vieții, plin de umor în orice moment, o figură de învățat jovial și artist, cum au produs veacurile cele mai bune ale umanismului. Filonul clasic, format în studiul atent al Antichității, se îmbină la el cu cel popular, nutrit din cunoașterea cîntecelor și din folosirea limbii lui din trecut și de astăzi. S-a alcătuit astfel arta lui Odobescu, clasică și populară în aceeași măsură, inspirată de urbanitatea modelelor sale savante, dar și de pilduirea poporului și a scriitorilor care i-au stat mai aproape. Realizînd această sinteză originală ca învățat și artist, opera lui Odobescu a rămas tînără pentru noi. O citim astăzi cu plăcerea cu care pare a fi scrisă și pe care o vor regăsi tot alte și alte generații de cititori.

B. P. Hasdeu, poetul

S-a observat că marele răsunet pe care l-a avut lirica lui Eminescu, în lungul interval care începe cu moartea poetului şi nu s-a terminat nici astăzi, a umbrit cîteva din inspiraţiile poetice ale trecutului apropiat, vrednice a fi cunoscute mai bine dacă nu vrem să lipsim tradiţia noastră literară de unele din momentele ei cele mai fericite. Ca în atîtea alte literaturi ale lumii, există şi într-a noastră poeţi necunoscuţi sau uitaţi, reputaţii care n-au ajuns niciodată să se formeze, sau pe care scurgerea vremii le-a împins în umbră sau le-a atenuat, dar pe care este datoria criticii şi a istoriei literare să le scoată din nou la lumină, să le valorifice şi să le impună conştiinţei literare a timpului de faţă. Fiecare epocă trebuie să-şi scrie istoria ei literară, grupînd în modul ei propriu materia trecutului şi repartizînd într-un fel personal accentele valorificării. Operaţia aceasta a fost reluată şi la noi în cîteva rînduri. Cunoscătorul poate distinge o istorie literară junimistă, care, deşi nu s-a depus într-o mare expunere de ansamblu, a fost aceea pe care a propagat-o învăţămîntul nostru literar de grad secundar şi superior. A urmat apoi, cu multe rezerve faţă de punctele de vedere ale Junimii, sinteza lui Nicolae Iorga şi aceea, rămasă incompletă, a lui Ovid Densusianu. Astăzi se încearcă o nouă revizuire a întregului material şi mai multe opere, dintre care unele au şi văzut lumina tiparului, iar altele sînt pe cale de a fi aduse la cunoştinţa publicului, vor fixa perspectiva literară a momentului nostru. Ca o contribuţie adusă acestei lucrări în curs, ne-am gîndit că n-ar fi lipsită de interes o nouă lectură a poeţilor noştri mai vechi, cu scopul de a smulge din umbră şi a reda actualităţii inspiraţii pălite şi colţuri şterse ale tabloului nostru literar.

Începem cu Bogdan Petriceicu Hasdeu, personalitate complexă și viguroasă, săgetată de mari avînturi și prăbușiri, reprezentant al unui *Sturm-und-Drang* românesc, cum au fost mai mulți în veacul trecut, a cărui expresie poetică a fost umbrită nu numai de calea felurită pe care a luat-o la un moment dat gustul public, dar și de propria lui abundență. Istoric, filolog, filozof, dramaturg și povestitor, poezia lirică a lui Hasdeu a scăpat oarecum atenției generale și din pricina solicitării ei în atîtea alte direcții. Hasdeu a scris totuși versuri aproape de-a lungul întregii lui existențe de moșneag. Primele lui versuri rusești, scrise înainte de 1857 (și publicate din mss. de E. Dvoicenco, în *Începuturile literare ale lui B. P. Hasdeu, 1936*) nu aparțin literaturii românești decît prin conexiunile care ne fac să asistăm la formația unei mari personalități a culturii noastre. În 1860, adică trei ani după ce trece în Moldova, Hasdeu începe a scrie versuri românești și debitul său poetic curge de-atunci aproape neîntrerupt. În 1873 apare, sub titlul *Poesie*, primul volum de versuri al lui Hasdeu. În 1897, adunîndu-și producția ultimilor nouă ani de literatură, Hasdeu publică din nou versuri în *Sarcasm și Ideal*. Hasdeu avea în momentul acesta aproape 60 de ani și lira lui nu părea ostenită. Nu știm dacă bătrînul mag de la Cîmpina, trăind sub povara durerii pe care i-o pricinuise pierderea Iuliei, va mai fi scris versuri în deceniul ce i-a mai fost hărăzit să trăiască, pînă la 25 August 1907. Sigur este că nici atunci, nici mai tîrziu, producția lui poetică nu s-a impus în locul pe care îl merita cu atîtea titluri și că versurile lui nu figurează nici în antologia vremii, nici în prețuirea criticilor mai noi. O încercare de restituție literară în favoarea poetului Hasdeu a fost făcută o dată cu ediția critică a operelor lui alese, publicată de Mircea Eliade la Fundația pentru literatură și artă, în 1937. Dar publicația aceasta nu reproduce toate versurile, demne a fi cunoscute, ale lui Hasdeu și editorul nu se oprește de loc în introducerea sa, cuprinzînd de altfel atîtea alte vederi interesante, asupra sectorului liric din opera scriitorului mult prețuit. Rămîne deci deschisă întrebarea privitoare la originalitatea lui Hasdeu în poezia lui, la sunetul pe care l-a făcut să se audă în simfonia liricii noastre din a doua jumătate a veacului trecut.

Caracterizarea liricii lui Hasdeu este ușurată de însăși mărturisirea lucidă a poetului, care în prefața volumului din 1873 scrie :

„Niciodată n-aș fi cutezat a scoate la lumină această anatomie a suferințelor mele, dacă nu știam că unora le place sumbra și violenta pictură a lui Caravaggio în care vezi numai oase și mușchi în loc de fragedă și catifelată carne. Genul imperios al inspirațiunii mele poetice oferă aspra idee sub o formă dură. Mai multe bucăți din colecțiunea de față, bunăoară **Viersul** *și* **Lui N. Nicoleanu**, *și altele, explică pînă la un punct țintele sociale spre care se mișcă acest fenomen psihologic. De cîte ori mi s-a întîmplat a fi dulce și molatec, mă miram eu însumi. Iacă o prefață, în care un autor se face fără milă propriul său critic"*.

Conștiința felului său poetic, Hasdeu a turnat-o de altfel și în versuri, într-un fel de *ars poetica* a sa, în poezia *Viersul*, din 1872, vrednică a fi citată, nu numai pentru interesul confesiunii pe care o cuprinde, dar și pentru accentul

ei aspru şi viril, atît de caracteristic, ca şi pentru ilustrarea acelei exagerări a expresiei, prin care Hasdeu — este drept s-o recunoaştem — depăşeşte uneori norma unui gust măsurat :

„Homer cînta mînia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cînta :
Poetul cînd se naşte în amărîte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !

Şi eu cîteodată smulg harpa din tăcere,
Cînd sparge Muza pieptul meu,
Căci inima zdrobită răsună prin cădere
Şi saltă disperată în spasmuri de durere,
Scoţînd din agonie un' ţipăt scurt şi greu ;

O poezie neagră, o poezie dură,
O poezie de granit,
Mişcată de teroare şi palpitînd de ură,
Ca vocea răguşită pe patul de tortură,
Cînd o silabă spune un chin nemărginit !

Ar fi o ironie să cînt eu flori şi stele
În veacul nostru pe pămînt,
Cînd ele sînt o larvă, grimată cu vopsele,
Iar adevărul geme tempeste şi resbele,
Blăstem, urgie, neguri, pucioasă şi mormînt.

Lăsaţi pedestrei proze minciuna curtezană !
Al cîntului entuziasm
Respinge veselia spoită şi vicleană,
Cînd totul împrejuru-i printr-o imensă rană
Exală din cangrenă un colosal miasm !

Homer cînta mînia divinului Achile
Şi Dante Tartarul cînta :
Poetul, cînd se naşte în amărîte zile,
Amar şi el ca lumea, nu cîntă pe copile,
Nici cupa bacchanală nu-l poate îmbăta !

Puternica imaginaţie a lui Hasdeu se complăcea adeseori în icoane de suferinţă şi cruzime, nu numai din pricina unei fidelităţi mai mari faţă de adevăr, într-o epocă de durere, după cum ne-o declară în această redare poetică a principiilor sale, dar şi dintr-o înclinaţie mai adîncă a naturii lui, despre care mărturiseşte confidenţa făcută biografului său uimit, Iuliu Dragomirescu (*Ideile şi faptele lui B. P. Hasdeu, 1913*), dorinţa de a supune unor chinuri

cumplite pe cineva, în care bătrînul învățat și poet vedea un trădător de țară. Astfel de tablouri de groază apar și în versurile sale, ca de pildă în bucata *După bătălie,* pe care o reproducem de asemenea :

„Negru sînge se-nchează pe rănile
Din ciuntite fișii omenești ;
Ici picioarele, dincolo mîinile
Cauți capul, — și nu-l mai găsești !

Peste trunchiul snopit al ostașului
Trunchiul calului său credincios,
În grămadă cu trunchiul vrăjmașului
Mortăciune de sus pînă jos !

Înainte c-o zi dalbe zorile
Străluceau pe-nverzitul covor,
Iar acum și iarba și florile
Poartă stîrvuri pe brațele lor !

Corbi în aer desfășoară ghiarele,
Sumbru croncăne corbul flămînd...
Om cu om se mănîncă — și fiarele
Îi îmbucă la urmă pe rînd.

Și-n oglinda frumoasă a rîului,
Care curge prin vale mîhnit,
Colo jos ca-n adîncul sicriului
Se răsfrînge banchetul cumplit."

Hasdeu este un poet al durerii crude și al deznădejdii. Motivele sale preferate sînt zvîrcolirea conștiinței chinuite și descompunerea cărnii bolnave a omului, nebunia și moartea. În *Complotul bubei,* din 1869, poetul închipuie o adunare a leproșilor din întreaga lume, plănuind stăpînirea lumii frumoase și pure ; un plan infernal pe care viața îl demască în cele din urmă și-l pedepsește. Poezia este în întregul ei un apolog străbătut de accentele unei morale nietzscheene *avant la lettre,* cu probabile intenții de satiră socială, în care se înscriu viziunile de groază ale unui romantism negru :

„Era-ntr-o bătrînă pădure,
Din care vrăjmașa secure
Nu smulse o creangă de brad ;
Pe-o stîncă de fulger crăpată,
Pe-o rîpă de șerpi îmbălată,
Pe-o beznă cu fundul în iad.

În cuibul acei văgăune, —
Precum într-o cronică spune
Din secolul patrusprezeci, —
A fost o petrecere mare :
Leproşii din mii de hotare
Veniră pe mii de poteci.

Vedeai o icoană grozavă:
Tot bube, pocnind de otravă,
Pe braţe, pe coapse, pe frunţi !
Otrepuri, demult închegate,
Lipite pe răni destupate,
Ca nişte oribile punţi !

Obrajii lor, — cronica spune, —
Părea ca un foc de tăciune,
Cu spuză-nvălit împrejur,
Cînd negrul cu roşul s-alungă,
Trecînd pe de laturi în dungă
Alb, vînăt şi galben, şi sur !

Se-aşază pe gînduri în iarbă,
Şi bubă pe bubă se-ntreabă :
Cum merge şi ce-i de făcut,
În lume să nu mai domnească
Tăria şi fala trupească,
Frumosul călcînd pe cel slut !"

Altădată el poposeşte *La casa de nebuni* şi se lasă chinuit de spectacolul cumplit şi grotesc al acelora care, în dezastrul minţii lor, trăiesc marile riscuri ale inteligenţei omeneşti. Propriul lui sfîrşit îl meditează de asemenea poetul, dar de data aceasta cu un accent de tainică jubilare, pentru eliberarea care i se pregătea, în poezia *Gaudeamus :*

„Cînd o să mă duceţi la criptă...
Nu pe mine, ci vasul rămas :
D-ocamdată în vasu-i înfiptă
O făclie sclipind din cel vas,
O senină
lumină
pe-un ceas ;
. . . .

Aş dori să văd feţe voioase
Şi s-aud împrejuru-mi cîntind :
„A scăpat o simţire din oase
Şi din carne scăpat-a un gînd.
Printre glume
din lume
plecind !"

. . . .

„Să mă bucur, sătul de-a mai plînge...
Ce mai lacrimi vărsai pîn-să plec !
Aş putea, la un loc de le-aş strînge,
Înotînd prin durerea-mi să trec
Şi cea groapă
de-o şchioapă
s-o-nec !

Să mă bucur, căci omu-i o treaptă.
Pe suişul cel fără de-apus,
Şi martirul meu cuget aşteaptă,
Ieri un vierme şi mîine-un Isus,
Cale lungă
s-ajungă
mai sus !"

Bucuria care răsună aici este desigur mai senină. Nu totdeauna este însă aşa. În *Arta prozatorilor români*, am arătat că faţă de modul general al veseliei în operele scriitorilor noştri, Hasdeu înscrie o notă aparte, rîsul deznădejdii, sarcasmul, pe care cititorul român l-a auzit destul de rar, poate uneori la Eliade, la Macedonski. Constatarea este viabilă şi pentru poetul Hasdeu. Accentele din *Complotul bubei* alcătuiesc numai cîteva din exemplele care pot fi înmulţite recitind atîtea din paginile volumelor amintite. În poezia adresată în 1866 lui N. Nicoleanu, Hasdeu îi recomandă asociaţia jalei cu rîsul, ca o cale care deschide perspectivele adînci ale cugetării. Acest fel al rîsului apare şi în poeziile satirice şi sociale ale lui Hasdeu, apostrofînd de pildă pe ciocoi sau în cele cîteva fabule ale lui. Dar oricît ar fi fost împlinite din tonuri dure, din accente sfîşietoare, din stridenţele rîsului deznădăjduit şi batjocoritor, nu lipseşte din poezia acestui om bogat prin atîtea posibilităţi interioare, şi latura unei inspiraţii mai suave, ca în poezia *Dorul*, din 1870, care ne aminteşte în chip atît de curios ritmurile de mai tîrziu ale lui Eminescu şi chiar tema sa în poezia *La steaua*, apariţia unui sentiment în sufletul omenesc încărcat de trecutul şi adîncimile pe care le-a străbătut pînă la ivirea lui în lumină :

„Privind tăcuta undă
Pe gînduri am rămas ;
Cît este de profundă
La fiecare pas ;
Şi totuşi izvoreşte
Din depărtate văi,
Apoi se risipeşte
Prin mii şi mii de căi !
Asemenea şi dorul
În pieptul meu sădit ;
E depărtat izvorul,
Din care mi-a venit
Şi-n multe lumi străine
Cărările-i s-ascund
Dar revărsat în mine
Cît este de profund !"

Îmbătrînind, poetul înclină către o reflexivitate exagerată. În poezia *Aşteptînd* scrisă după moartea Iuliei, discursul filozofic se asociază cu referinţe la împrejurări prea personale, pentru ca impresia noastră să păstreze acea rezonanţă mai generală pe care o cerem producţiilor valabile ale lirismului. Invectiva se intercalează în meditaţie, şi stihuitorul nu dispreţuieşte nici procedeul frivol al acrostihului. Dar Hasdeu, care era un suflet zguduit de mari pasiuni şi un spirit adeseori profund, n-are totdeauna gustul sigur. Am subliniat şi mai sus exagerarea expresiei sale, prin acumularea de termeni tari. Alteori există în lirica lui căderi în trivialitate şi chiar eclipse ale decenţei, ca şi în proza sau în oratoria lui. Tonul se înalţă şi se purifică însă în lunga poemă filozofică *Dumnezeu*, cea din urmă pe care poate s-o fi scris Hasdeu, dar el nu mai regăseşte acum nici acea bogăţie de forme ritmice, nici acea vigoare a limbii şi a imaginaţiei, care alcătuiau excelenţa producţiei sale mai vechi. Printr-un impresionant apel adresat inimii sale obosite, el îi cere un cîntec nou. Rima i se refuză însă şi ea nu i se pare necesară poetului, care pare a nu preţui de loc marile ei virtuozităţi la Eminescu, lăudat de Maiorescu şi pentru aceste merite ale artei lui :

„Aş vrea să smulg din mine un cîntec, numai unul,
Un singur de pe urmă, copil întîrziat
Ce nu se naşte încă, dar totuşi, plin de viaţă,
Duioasa mumă-l simte sub inimă zvîcnind.
. . . .

A, rimă răsfăţată ! Crezi tu că făr'de tine
Bătrînul nu-i în stare să-şi taie din granit
Un cîntec ce nu piere, un imn ursit pe veacuri,
Păretele ciclopic durat făr'de ciment ?"

. . . .

Dumnezeu este o mare poemă cosmogonică, fără analogii în tot restul literaturii noastre lirice, dacă exceptăm *Scrisoarea I* a lui Eminescu. Poetul vrea să afle taina adîncă a lumilor şi pare a o găsi în **iubire,** principiul prin care toate formele creaţiei descind din Dumnezeu şi se înapoiază în el :

„Extazul mă răpeşte. Aud Divinitatea ;
Mă-ntrebi : ce-s Eu ? iubire. Mă-ntrebi : ce fac ? iubesc.
De n-aşi urzi pe cine mi-aş revărsa iubirea ?
Ca să iubesc. Mă sfîşii, urzind din mine lumi !

Tot ce urzesc din sînu-mi, e urzitor la rîndu-i.
Pornind din Mine, este un microcosmis Eu.
Ce l-am născut să crească în plină libertate;
Să se renască singur, mai sus şi iar mai sus.

Un germen de voinţă se mişcă chiar în piatră.
E adormit, e leneş ; o umbră de impuls ;
Dar cînd se redeşteaptă, mijeşte-n piatră muşchiul
Iar de la muşchi la Spirit — se-ntinde scara-n timp".

Naturalistul, ne spune poetul, explică lumea prin elementele ei interioare, prin materie ; filozoful o explică prin forţele ei. Dar deasupra antitezei dintre **materie** şi **forţă,** amintindu-ne renumita carte a lui L. Büchner, mult citită pe vremuri, poetul recunoaşte realitatea principiului iubirii acţionînd lumea pe dubla direcţie descendentă şi ascendentă a creaţiunii, pornind din Dumnezeu şi reurcîndu-se spre el. Schema ideologică a poemei *Dumnezeu* este, aşadar, cu infiltraţii din metafizica schopenhaueriană a voinţei, aceea a filozofiei lui Plotin, căruia, pentru că vîrsta nu-i mai îngăduia s-o facă el însuşi, el dorea să i se consacre de către un tînăr gînditor un studiu, după cum o dovedeşte actul donaţiunii făcute Academiei Române în 1896, instituind, în amintirea Iuliei, o serie de premii academice, printre care şi unul menit să răsplătească o lucrare consacrată şcolii neo-platonice. Prin acest poem Hasdeu depune pana sa cu atîtea iniţiative în domeniile cele mai variate şi nu cu meritele cele mai mici, în cel al poeziei lirice, în care a izbutit să fixeze un timbru personal. Desigur, inspiraţia sumbră şi violentă a lui Hasdeu, meditaţia lui mistică, nu sînt singulare în vremea lui. Romantismul crease şi acest cadru. La noi, Ma-

cedonski se aşezase pe aceeaşi linie, printr-una din părţile cele mai însemnate ale operei lui. Şi nu este o împrejurare faptul că citind *Noaptea de noiembrie* în cercul Junimii, unde a fost invitat odată, Macedonski a primit felicitarea călduroasă a lui Hasdeu, care se găsea întîmplător acolo. Pe aceeaşi linie stă şi D. Bolintineanu şi sumbrul Mihail Zamphirescu şi alţi poeţi dintr-o serie numeroasă. A fost o vreme cînd s-a cultivat cu multă insistenţă macabrul, cînd poeţii doreau senzaţia zguduitoare; epoca unui baroc aţintit către crispaţiile şi fiorii morţii. Macedonski a izbutit să depăşească această formulă, şi locul lui mai însemnat în literatura vremii provine tocmai din succesul eliberării sale din constrîngerile acelei formule. În interiorul ei, Hasdeu pare însă talentul cel mai de seamă şi locul lui merită să fie mai bine precizat.

Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu

Printre cercetările lui Titu Maiorescu, studiul de la 1867 „*O cercetare critică asupra poeziei române*“ este acela care cuprinde formularea principiilor estetice care i-au călăuzit activitatea. Reflecţiile din articolul „*Comediile d-lui Caragiale*“ (1886) şi din polemica cu C. Dobrogeanu-Gherea, singurele care revin asupra unor chestii teoretice, se cuprind în esenţă tot în acel prim studiu.

Pentru examinarea ideilor estetice ale lui Titu Maiorescu ne putem aşadar restrînge la acest unic text fără riscul de a lăsa la o parte adausuri esenţiale. Maiorescu a scris puţin şi a ajuns încă de la început la acea perfecţie rece care l-a caracterizat şi mai tîrziu. Poate că aici stă şi taina debitului său restrîns. Găsindu-se de la început, el n-a mai resimţit trebuinţa acelei cercetări de sine în care stă imboldul principal al activităţii literare. Din prima sa lucrare, ca şi cum aceasta ar fi fost cea din urmă, cercetătorul de azi poate defini contribuţia lui şi poate măsura drumul pe care ştiinţa l-a străbătut de atunci.

I

Inspirat de estetica hegeliană, Maiorescu defineşte frumosul ca pe „*manifestarea ideii în materie sensibilă*“. Vom vedea mai tîrziu că ceea ce înţelege Maiorescu prin idee sînt de fapt sentimentele şi pasiunile. „*Materia sensibilă*“ o alcătuiesc imaginile pe care sunetul cuvintelor le trezeşte în fantezia noastră. Pe cînd vorbirea curentă şi ştiinţifică, din necesitatea extinderii unui cuvînt

la mai multe obiecte de același fel, pierde contactul cu obiectele individuale și se leapădă treptat de *amintirile sensibile* care la început o împovărau, pentru a deveni abstractă și rece, singură vorbirea poetică menține acel contact și obține cu fiecare expresie o imagine plină de căldură și forța percepțiunii concrete. Pe cînd între cuvînt și semnificația lui, vorbirea curentă și științifică stabilește o simplă legătură intențională, poezia reușește să le topească laolaltă în așa fel încît sunetul unuia vrăjește prezența celeilalte. De unde recomandația ca „*poetul să nu mai întrebuințeze toate cuvintele limbii simplu așa precum sînt admise astăzi pentru însemnarea obiectelor gîndirii lui, ci... să le ilustreze cu epitete mai sensibile, sau să le învieze prin personificări, sau să le materializeze prin comparații, în orice caz însă să aleagă dintre toate cuvintele ce exprimă aproape același lucru, pe acelea care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate potrivită cu închipuirea fanteziei sale*“ ! Așadar prin epitet, personificare, comparație sau pitoresc, poetul este dator să redea cuvîntului sensibilitatea pe care întrebuințarea zilnică și progresele logice i-au răpit-o.

Ajungînd la aceste concluzii, Maiorescu se găsea de fapt în spiritul celei mai vechi tradiții estetice. Este cunoscută încă din antichitate, poate de la Simonide, concepția după care pictura este o poezie mută, după cum poezia este o pictură vorbitoare. Părerea aceasta se bucură de o autoritate nediscutată tocmai pînă la Lessing („Laocoon“, 1766) care îndrăznise cel dintîi să se ridice împotriva ei. Concluziile lui Lessing sînt însă mult mai apropiate de vechea părere pe care se ridică s-o combată, decît el însuși își închipuia. Căci deși Lessing este acela care mai întîi distingînd între artele de succesiune și cele de simultaneitate cerea mijloace felurite pentru fiecare din ele, scopul lor comun rămînea același ca și în concepția antică : evocarea sensibilă a obiectului. Poezia se condamnă la o sforțare obositoare și improductivă, cîtă vreme, întrecîndu-se cu pictura, ea năzuiește către prezentarea simultană a obiectelor. Potrivită cu natura succesivă a limbajului este descrierea activă a lucrărilor în felul în care a excelat Homer, cînd, pentru a ne face **să vedem** sceptrul lui Agamemnon, el ne spune mai întîi cum sceptrul acesta **a devenit**. Vechea înțelegere a poeziei ca experiență vizuală supraviețui așadar și criticii lui Lessing. Nici obiecțiile lui Herder puțin timp după ce Lessing își făcu cunoscute ideile sale, nici acelea mai tîrziu ale lui W. v. Humboldt nu mai putură s-o compromită. Ea rămase și mai departe victorioasă pînă cînd cercetările lui Th. A. Meyer (Das Stilgesetz der Poesie, Lipsca, 1901) și M. Dessoir (Aesthetik etc. 353—368) reușiră s-o dizolve definitiv și să orienteze spiritele către un nou fel de a înțelege caracterul intuitiv al limbii.

Dar mai întîi este de observat că nici reprezentarea sensibilă către care se concentrează sforțarea atenției, necum aceea chemată întîmplător de cuvînt, nu reproduce cu fidelitate caracterul obiectului extern corespunzător. Este în firea unei anumite tendințe a artei contemporane să pună accentul nu pe percepțiunea lumii, ci pe reprezentarea ei. De aci acele siluete care se ridică predominante chiar în ciuda legilor perspectivei sau acea țesătură confuză de elemente din care se desprinde cu o ciudată claritate un singur amănunt.

Toate aceste particularităţi, care ne surprind în pînzele unora din cei mai noi artişti, alcătuiesc un interesant document psihologic pentru ceea ce s-a numit *„fenomenologia reprezentărilor“*. Ele ne arată, şi sînt cel puţin din acest punct de vedere documentar demne de luat aminte, că logica reprezentărilor nu se suprapune logicii formelor externe şi a relaţiilor lor ; că avem a face mai degrabă cu o logică sentimentală care distribuie cantitatea sau gradul de limpezime după interesele momentane ale sufletului. Un copil care va desemna pe militarul la care l-au izbit forma, strălucirea şi sunetul pintenilor, va da acestor pinteni o mărime uneori superioară restului siluetei pe care o desemnează. La fel va face în multe alte împrejurări şi persoana adultă, care, silindu-se să transcrie grafic reprezentarea sa, se va feri să amestece ceea ce ştie el mai dinainte şi în mod general despre obiectul care i s-a înfăţişat. Cum se va putea întîmpla altfel atunci cu reprezentările sensibile pe care le va chema în mintea noastră cuvîntul ? Este imposibil ca ele să se acopere complet cu imaginea cîndva actuală a obiectului. Este cu neputinţă ca poezia să devină vreodată o pictură vorbitoare. Niciodată nu va putea să dea imaginea distinctă a lucrurilor, chiar dacă va întrebuinţa mijloacele unei descrieri active după cum cerea Lessing.

Dar nici măcar către această confuză şi iraţională imagine nu are poezia totdeauna dreptul să ţintească. Limba este un instrument încărcat cu o virtualitate independentă deşi, analogă percepţiunii concrete. Cînd pronunţ un cuvînt sau o expresie pentru care există un obiect corespondent în natură, eu pot să mi-l reprezint numai în forma ştearsă şi iraţională pe care am amintit-o mai sus sau din recunoaşterea lui poate chiar să lipsească orice urmă de amintire sensibilă şi cu toate acestea el să descarce în sufletu-mi acelaşi curent de energie sentimentală ca şi cum obiectul corespunzător s-ar găsi de faţă sau ca şi cum reprezentarea lui ar avea o limpezime desăvîrşită. Ba uneori ordinea faptelor este contrarie : cuvîntul descarcă mai întîi curentul sentimental din care mai apoi se dezvoltă părerea unei intuiţii concrete. Mi se pare că văd obiectul despre care vorbeşte poetul, pentru că m-a făcut să resimt tot conţinutul sentimental pe care el este în stare să-l trezească în sufletul meu. În aceasta stă importanţa descoperirii lui Th. A. Meyer.

Şi pentru a lua exemple din literatura română. Cînd Eminescu notează :

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate.“

sau cînd construind pe latura fanteziei acustice, scrie poezia *Peste vîrfuri :*

„Peste vîrfuri trece lună.
Codru-şi bate frunza lin,
Dintre ramuri de arin
Melancolic cornul sună etc.“

nu este necesar, citind versurile acestea, să-mi reprezint nici strălucirea lacului, nici sunetul cornului. Şi dacă o imagine sensibilă este chemată totuşi la viaţă, ea nu trebuie să se suprapună cu lucrul acela din natură, care lui Eminescu i se va fi arătat. Cu fiecare cititor imaginea aceasta se va putea schimba ; după natura şi bogăţia experienţei sensibile pe care fiecare dintre aceştia o aduc sau după gradul predispoziţiei lor optice sau acustice, imaginea va fi cînd mai lămurită şi cînd mai confuză, cînd mai strălucitoare şi cînd mai stinsă. Uneori (dacă este permis a prevedea ceva în acest domeniu în care numai neprevăzutul stăpîneşte) se va desprinde mai clar, din imaginea lacului, jocul luminos al suprafeţei sale brăzdate de unde sau masa compactă de ape luminate pînă în adîncuri ; vor putea apărea pietrele rotunjite ale fundului, o salcie, o barcă, într-atît de mare este libertatea de contribuţie a imaginaţiei. Dar s-ar putea să nu apară nimic din toate acestea. Poezia va continua să lucreze cu aceeaşi putere de convingere sentimentală ca şi cum lacul ar fi de faţă şi sunetul cornului s-ar auzi. Va vorbi în noi, şi fără această prezenţă, singurătatea acelei nopţi inundate de clarităţi lunare şi sufletul nostru se va lăsa cîştigat de acea contagiune patologică prin care muzica îl dizolvă şi-l îndeamnă către moarte. Fără ajutorul nici unei imagini, conţinutul sentimental se va desfăşura întreg şi, din productivitatea specială a acestei stări de spirit, ochiul interior va crede un moment că contemplă imaginea, cînd efectiv ea nu i se arată niciodată.

Care sînt aşadar mijloacele acestei minunate limbi poetice care poate reda tot conţinutul sentimental al realităţii chiar în lipsa reprezentării ei ? Epitetul, comparaţia şi metafora au cu totul o altă funcţie decît aceea pe care, împreună cu toţi esteticienii timpului, Maiorescu le-o acorda. Cînd Eminescu scrie :

„Cu obrăjei ca doi bujori
De rumeni bată-i vina"

nu obrajii rumeni ai lui Cătălin apar închipuirii noastre, ci farmecul copilăresc al băiatului care trezea complexe noi în sufletul Cătălinei ne vorbeşte şi nouă. Nu aşadar către expresii sensibile sau către cuvinte pitoreşti va trebui să se îndrepte silinţa principală a poetului. Ceea ce trebuie să-l preocupe în primul rînd va fi găsirea expresiei energice, cu răsunetul vibrant şi profund, prins într-o ţesătură ritmică încărcată cu un dinamism puternic. Pentru a ne înţelege mai bine, să citim una din poeziile lui Paul Claudel din *Vers d'Exil* (1895) în care numai cu greutate se va găsi vreo aluzie sensibilă ; în care simţirea tragică a omului care se abandonează puterii justiţiare ni se manifestă printr-un limbaj abstract :

„Tu m'as vaincu, mon bien-aimé : Mon ennemi,
Tu m'as pris dans les mains mes armes une à une.
Et maintenant je n'ai plus de défense aucune,
Et voici que je suis un devant vous, Ami !" etc. pg. 154.

Să observăm bogăţia oarecum inepuizabilă a ideii care pentru a se exprima, recurge la contrastele : *Mon ennemi-ami*. Convertirea porneşte de la o criză zguduitoare a personalităţii, în care toate iluziile orgoliului omenesc se mărturisesc pînă ce, supus, sufletul se încredinţează unei puteri superioare. Victoria acesteia ar fi înfrîngerea noastră. Credinciosul măsoară adîncimea conştiinţei sale cu intensitatea împotrivirii sale iniţiale. Pe culmea avîntului îl tulbură amintirea tragică despre dezastrul personalităţii sale umane. Un suspin profund se amestecă în bucuria cea mai înaripată. Ne întrebăm dacă această complicată idee s-ar fi putut în adevăr îmbrăca într-un vestmînt sensibil ?

Energia vorbirii face caracterul intuitiv al poeziei, spunea Herder. Şi despre ce se poate numi energia vorbirii ne arată următorul pasaj din Augustin : „Mereu lucrînd, totdeauna liniştit, adunînd fără trebuinţe, purtînd, împlinind şi apărînd, creînd, hrănind şi desăvîrşind, căutînd deşi nimic nu-ţi lipseşte. Iubeşti fără pasiune, te sileşti cu o liniştită blîndeţe, vorbirea ta e fără durere, te mînii şi eşti totuşi paşnic, trecătoare sînt lucrările tale, vecinic este sfatul tău, culegi ce ai găsit şi n-ai pierdut niciodată, te bucuri de cîştig fără să fii sărac şi ceri dobîndă fără să fii avar. Ţi se împrumută ca să devii datornic şi totuşi cine are ceva care să nu fie al tău ? Plăteşti datorii pe care nu le datoreşti şi nu pierzi cu toate acestea nimic. Dar ce am adus eu cu toate aste cuvinte, Dumnezeul meu, viaţa mea, bucuria mea sfîntă ? Vai acelora care nu vorbesc despre tine căci şi muţii te vor mărturisi *(Confesiuni,* Cap. IV)".

Ca şi în strofa lui Claudel, întreaga dezvoltare a Sfîntului Augustin se rezolvă în contraste. Împrejurarea are o semnificaţie deosebită pentru estetică. Definind un lucru prin contrariul lui nu obţinem totdeauna o anulare logică. În poezie şi în retorică principiul contradicţiei nu are valoare. Astfel, cînd Augustin spune : *„te mînii şi eşti totuşi paşnic"* sau *„plăteşti datorii pe care nu le datoreşti"* ideea nu devine absurdă, ci adaugă ceva înţelesului ei. Mînia paşnică şi datoriile pe care divinitatea nu le datoreşte înseamnă sancţiunea morală implacabilă care emană cu necesitatea unei legi. Antiteza este unul din mijloacele care sporesc intuitivitatea limbii pe alte căi decît acelea ale sensibilizării. Bogăţia emanaţiei verbale pe de altă parte porneşte în suflet un curent dinamic a cărui valoare există şi în afară de conţinutul intelectual pe care îl aduce o dată cu sine. La marile talente retorice, la un V. Hugo, la un G. D'Annunzio, se întîmplă adeseori această divergenţă între sens şi ritmică. Mişcarea frazei te poartă înainte şi depăşeşte percepţiunea exactă a cuvîntului. Dar în aşa măsură înţelesul există imanent în ritm, încît chiar o citire stăpînită şi orientată în sensul apercepţiei intelectuale nu aduce elemente esenţiale pentru completarea impresiei poetice ; poate chiar o slăbeşte. Această abundentă emanaţie acumulează detaliile într-o impresie de monumentalitate care ne dă în sfîrşit o altă idee despre mijloacele intuitive ale poeziei. Toate acestea există fără ajutorul nici unei imagini şi sînt perfect conciliabile chiar cu o limbă prozaică prin elementele ei. Avea deci dreptate Max Dessoir să afirme, răspunzînd parcă aserţiunii lui Maiorescu şi opunîndu-se de fapt întregului curent din care şi Maiorescu făcea parte, că *„în multe privinţe limba poetului rămîne aceea a comerţului zilnic şi a descrierii ştiinţifice"*.

II

Am văzut că Maiorescu definește frumosul ca pe *„manifestarea ideii în materie sensibilă“*. Ceea ce înțelege Maiorescu prin **idee** sînt **sentimentele** și **pasiunile** care se pot laolaltă mai potrivit exprima prin termenul de **conținut,** tocmai pentru a ocoli confuzia cu *„ideea“* ca manifestare a vieții intelectuale. În această privință Maiorescu scrie :

„Ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simțămînt sau o pasiune, și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific fie în teorie fie în aplicare practică.“

Dacă estetica hegeliană, care îl inspiră pe Maiorescu, întrebuințează termenul de *„idee“*, lucrul se explică prin aceea că opera de artă era concepută acolo ca întrerupînd efectiv esența ideală a lumii, logosul universal. Această întrebuințare ar fi putut deveni însă un prilej de eroare într-o estetică psihologicește întemeiată, cum vom vedea că este aceea a lui Maiorescu, dacă Maiorescu însuși nu s-ar fi grăbit să ne atragă atenția din capul locului. Nu este cazul deci să ne oprim mai îndelung asupra acestei discuții de termeni.

Frumosul definit ca *„manifestarea ideii în materie sensibilă“* pune cercetătorului problema de a se vedea **în ce chip** ideea se poate manifesta în materie sensibilă. Răspunsul prim la această întrebare îl dă chiar Hegel, care distingînd între arta simbolică a orientalilor, aceea clasică și aceea romantică, schițează trei feluri posibile ale sintezei dintre idee și materie, într-un mod care nu ne interesează a-l urmări mai deaproape aci. Această problemă Maiorescu însă nu și-o pune. În ce fel imaginea sensibilă, al cărei suport era cuvîntul, devine la rîndul ei suportul sau ocazia unui sentiment sau a unei pasiuni, este întrebarea la care Maiorescu nu răspunde, deși cititorul, care luase cunoștință de definiția frumosului, avea dreptul să ceară un răspuns. Dar Maiorescu trece cu vederea această întrebare fără a lua seama că astfel începutul studiului său făgăduise mai mult decît dovedește în urmă că poate da. Partea a doua a acestui studiu : *„Condiția ideală a poeziei“* se dezvoltă așadar într-o desăvîrșită independență de întîia sa parte („Condiția materială a poeziei“) și întregul face mai degrabă impresia unei juxtapuneri din două bucăți decît a unui tot organic.

De ce frumosul trebuie să ne înfățișeze sentimente și pasiuni, și nu idei, este primul lucru despre care se întreabă Maiorescu. Pentru că ideile, răspunde el, spre a fi înțelese presupun o pregătire specială, pe cînd pentru ceea ce numai impropriu se poate numi **înțelegerea sentimentelor** nu este nicidecum nevoie de o asemenea pregătire. Sentimentele și pasiunile *„sînt comune tuturor oamenilor, sînt materia înțeleasă și interesantă pentru toți. Ceea ce separă pe oameni deolaltă este cuprinsul diferit cu care și-au împlinit mintea : ceea ce-i unește este identitatea mișcărilor de care se pătrunde inima lor.“* O a doua cauză *„pentru care poezia nu poate trata obiecte științifice“* stă în împrejurarea că *„frumoasele arte, și poezia mai întîi, sînt* **repausul inteligenței“**. Căci pe cînd știința pune mintea într-o veșnică mișcare înapoi către tot mai depărtate cauze și înainte spre tot mai îndepărtate efecte, arta *„prinde*

atenţia neliniştită şi agitată spre infinit, şi înfăţişîndu-i o idee mărginită în forma sensibilă a frumosului, îi dă liniştea contemplativă şi un repaus intelectual. Poezia în special trebuie să ne decline spiritul de la înlănţuirea fără margini a nexului cauzal, să ne manifesteze ideea cu început şi sfîrşit şi să dea astfel o satisfacţie spiritului omenesc. De aceea ea este datoare să ne îndrepte spre sentimente şi pasiuni. Căci tocmai simţimintele şi pasiunile sînt actele de sine stătătoare în viaţa omenească; ele au o naştere şi o terminare pronunţată, au un început simţit şi o catastrofă hotărîtă şi sînt dar obiecte prezentabile sub forma limitată a sensibilităţii".

Ceea ce avem să imputăm acestui raţionament este că el face din sentimente şi pasiuni un obiect de cunoştinţă. Nu vom spori însă întîmpinările, folosind acea banală clasificare, care opune cunoştinţa vieţii afective, şi care am văzut că era — după cum nici nu se putea altfel — şi la îndemîna lui Maiorescu. Şi nu vom adăuga această întîmpinare pentru că înţelegem că tocmai din nevoia de a le opune, Maiorescu alege ca teren de comparaţie a sentimentului şi cunoştinţei, terenul propriu al acesteia din urmă. O comparaţie, chiar cînd trebuie să ajungă la o opoziţie, trebuie să se facă dintr-un singur punct de vedere, presupunînd astfel în prealabil o anumită asemănare a termenilor. Spiritul logic al lui Maiorescu nu se poate elibera de sub puterea acestei condiţii a minţii omeneşti şi singura lui vină rămîne că aplică un procedeu logic în domeniul iraţional al valorilor. În adevăr, în acest domeniu, despre frumos nici nu se poate spune că se opune adevărului sau binelui, pentru că aceasta ar presupune — după cum am văzut — că ar continua într-un fel să se asemene între ele. Lumea valorilor este făcută din unităţi pur şi simplu incomparabile; ea este o serie discontinuă. Adevăratul gînd al lui Maiorescu poate fi condus pînă la această cunoştinţă, dar pentru a ajunge aici el trebuie curăţat de reziduul intelectualist pe care îl menţinuse poate numai o inoportună precauţie logică.

Să vedem însă dacă această opoziţie este cel puţin justă, dacă în adevăr, spre deosebire de ştiinţă, care îndrumează mintea către infinit, poezia ne înfăţişează totdeauna „*idei cu început şi sfîrşit*". Fireşte că aci trebuie să facem o deosebire între ceea ce poezia **trebuie** să înfăţişeze şi ceea ce ea înfăţişează de fapt în numeroasele ei feluri de a fi. Maiorescu vorbeşte de un **trebuie** şi ca atare este liber de a impune poeziei idealul pe care îl va crede de cuviinţă. Dacă însă ne constrîngem de a nu indica poeziei decît idealul pe care ea îl întrupează în realitate şi întotdeauna, putem atunci să ne întrebăm dacă acest **trebuie** se acoperă cu starea de fapt. Hegel, care în această privinţă nu reprezintă decît termenul final al unei întregi dezvoltări, nu credea la fel. Pentru el acest finit al ideii care este aşadar „*prezentabilă sub forma limitată a sensibilităţii*" alcătuieşte caracterul exclusiv al artei clasice. Numai aci, după Hegel, **ideea** se întrupează atît de perfect în materialul sensibil, încît în această întrupare se găseşte şi o graniţă expansiunii ei infinite. (De unde o anumită uscăciune a artei clasice.) Dimpotrivă, în arta romantică, ideea a luat cunoştinţă atît de intimă şi bogată despre sine, încît materialul sensibil nu o mai poate conţine; ea sparge limitele sensibilităţii şi ni se prezintă ca o

aspirație turmentată către infinit. „*Această ridicare a spiritului către sine însuși, prin care dobîndește o obiectivitate, pe care altfel trebuia s-o caute în senzorialitatea exterioară a lumii... alcătuiește principiul fundamental al artei romantice.*" (Vorlesungen über die Aesthetik, II, 122). Toată sistema lui Hegel cu privire la romantism tindea să întemeieze filozoficește sentimentul pe care poeții și teoreticienii germani îl formulaseră cu o generație mai înainte despre poezia timpului. Pentru că asupra acestor formulări ne-am oprit altădată mai pe larg[1], nu vom reveni aci. Este destul a spune că ceea ce de exemplu romanticii exprimau cu termenul „*Sehnsucht*" nu cade în sfera sentimentelor „*cu început și cu sfîrșit*". Puțini ani după ce Maiorescu publică studiul despre poezia română, Eminescu trebuia să devină unul din ultimii poeți europeni ai nostalgiei romantice, cînd scriind în *Floarea albastră* :

— „Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori, și-n ceruri nalte ?
De nu m-ai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar rîuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile asire,
Și întunecata mare ;

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !"...

cînd scriind astfel, amintea pe romanticul Tieck care dădea glas unei fantezii chinuite de un același sentiment neînțeles și de aceeași năzuință către tărîmuri mai miraculoase încă :

„*Sînt unele ceasuri cînd aș vrea să călătoresc departe, într-o natură ciudată și miraculoasă, să mă cațăr pe povîrnișuri de stînci și să mă tîrăsc în prăpastii amețitoare, să rătăcesc în peșteri și să aud murmurul surd al apelor subterane, aș vrea să văd ciudatele tufișuri ale Indiei... piramidele egiptene...*" (cit. ap. Ricarda Huch, Die Blütezeit der Romantik, pag. 122).

Trecînd la analiza condițiilor speciale ale poeziei, Maiorescu ne pune în îndoială dacă în adevăr idealul clasic este acela care conduce cercetările sale. Făcută dintr-un punct de vedere psihologic, analiza aceasta se autorizează de la condițiile speciale ale vieții sentimentale pentru a stabili și caracterele normative ale poeziei.

„*Poetul, chemat a exprima simțirile omenești,* — scrie Maiorescu — *a aflat în însăși natura lor legea după care să se conducă. Între deosebirile ce disting*

[1] În lucrarea mea : Das Wertungsproblem in Schillers Poetik, București, 1924.

> Nişte cetăţi
> Plutind pe marele
> Şi mişcătoarele
> Pustietăţi.
>
> Stol de cocori
> Apucă-ntinsele
> Şi necuprinsele
> Drumuri de nori."

Este o serie de imagini independente. A cincea strofă dă poeziei un final în sens de „*catastrofă*". Dar poezia nu se termină şi strofele se continuă în aceeaşi relativă neatîrnare. Poezia păstrează o puternică unitate de atmosferă, deşi nehotărîrea poetului este evidentă.

Ce putem deci spune la sfîrşitul acestei analize principiale a articolului lui Maiorescu din 1867 ? Teoria maioresciană despre calitatea sensibilă a limbii poetice este astăzi cu neputinţă de a mai fi susţinută. Că expresia poetică nu trezeşte în noi imagini este un lucru pe care îl dovedeşte chiar cea mai sumară introspecţie. Poezia descarcă însă curente sentimentale şi care este relaţia dintre acestea şi expresia poetică alcătuieşte problema esenţială pe care Maiorescu o ocoleşte. Evaziv se arată Maiorescu şi în ce priveşte idealul poetic care conduce cercetările sale, căci pe cînd în principiu el afirmă clasicismul, dezvoltările sale arată unele predilecţii romantice. Amintiri retorice, ca de exemplu imperativul gradaţiei poetice către catastrofa finală, completează fizionomia ideilor estetice examinate aci.

Opiniile estetice ale lui Titu Maiorescu prezintă însă nu numai un interes teoretic, ci şi unul practic. Rolul lor hotărîtor în ce priveşte stabilirea temeliilor critice ale culturii române contemporane este o altă problemă şi ea merită un alt studiu.

Titu Maiorescu – estetician şi critic literar

Disciplina esteticii şi a criticii literare la Facultatea de filozofie şi litere din Bucureşti se asociază omagiului pe care ţara îl adresează memoriei lui Titu Maiorescu, cu prilejul împlinirii unui veac de la naşterea lui, cu atît mai multe motive cu cît formula şi programul ei n-ar fi fost posibile fără exemplul pe care omul sărbătorit astăzi l-a stabilit cu atîta strălucire şi cu un răsunet atît de îndelung. Estetica şi critica literară stau desigur într-un multiplu şi temeinic raport, deoarece principiile uneia nu-şi găsesc deplina justificare decît în aplicaţiile celeilalte, după cum judecăţile particulare ale acesteia din urmă îşi află întreaga lor validitate în fundamentul general pe care cea dintîi i-l pune la dispoziţie. Despre legătura esteticii cu critica s-ar putea repeta fără multă exagerare afirmaţia făcută de Im. Kant, cu privire la raportul general dintre idee şi intuiţie: estetica fără critică este vidă, critica fără estetică este oarbă. Atunci cînd estetica nu se sprijină pe experienţa directă a artei şi pe aprecierea ei, ea nu ne poate da mai mult decît nişte simple cadre formale, al căror interes este cu totul limitat. Atunci cînd judecăţile criticii nu coboară pînă la temelia principiilor estetice, afirmaţiile ei rămîn şovăitoare, gustul ei poate rătăci. Dar deşi împrejurările acestea par atît de limpezi şi cu toate că norma pe care ele o degajează pare fi atît de constrîngătoare, puţine sînt exemplele de cercetători în care personalitatea esteticianului şi a criticului să fi găsit putinţa unei coadaptări armonioase. Marii esteticieni germani ai veacului al XIX-lea, un Schelling, un Schopenhauer, un Hegel, deşi erau buni cunoscători ai artei, n-au prelungit niciodată cercetarea lor pînă la aprecierea produselor artistice particulare şi contemporane, ceea

ce alcătuieşte oficiul propriu-zis al criticii. Ei se ocupă în genere de valori artistice clasate, fără să claseze ei înşişi valori necunoscute sau rău cunoscute pînă atunci. Tot astfel, marii critici ai veacului al XIX-lea, un Sainte-Beuve, un Lemaître, un Anatole France, s-au întrebat rareori care este cadrul principial al judecăţilor lor. Structura lor precumpănitor filologică, dar mai cu seamă istorică, îi îndrumează către studierea faptului particular şi nu către cercetarea chipului în care acesta se înrădăcinează în legile generale ale creaţiei şi sensibilităţii estetice. H. Taine este o excepţie care confirmă regula aproape generală în secolul al XIX-lea. Spre deosebire deci de cazul comun, Titu Maiorescu a fost, cu toate intermitenţele sale în ambele domenii, estetician şi critic literar, filozof al artei şi judecător al ei, om de principii şi de aplicaţii, o întrunire de funcţiuni şi de atribuţii destul de rară în vremea lui. Maiorescu a stabilit astfel, la începuturile mişcării noastre ştiinţifice, exemplul asocierii organice dintre estetică şi critică literară, un exemplu cu înrîurirea lui probabilă asupra legiuitorului care a destinat una din catedrele Facultăţii de filozofie şi litere acestor discipline înfrăţite. Vorbind din acest loc despre Titu Maiorescu o facem, aşadar, din casa lui şi de pe poziţiile care îi erau mai naturale.

Cît de mult se simţea Maiorescu însuşi estetician şi critic literar ne-o spune faptul că, în majoritatea cazurilor în care a luat condeiul în mînă, a făcut-o în aceste calităţi ale lui. Profesorul de istoria filozofiei n-a lăsat nici o urmă scrisă a activităţii lui. Logicianul a lăsat un excelent manual, pe care de la data primei lui apariţii n-a mai avut răgazul să-l pună la punct. Oratorul parlamentar şi-a însoţit discursurile, la publicarea lor, printr-o expunere istorică asupra vieţii politice a României contemporane. Dar cea mai întinsă activitate literară a lui Maiorescu, în intervalul de 42 ani, de la studiul asupra Poeziei române în 1867, pînă în ultimele sale rapoarte academice din 1909, este consacrată acelor teme de estetică şi critică literară, care ocupă şi partea cea mai dezvoltată din *Criticele* sale. Ba chiar, cînd Maiorescu măsoară de pe culmea vieţii, în 1902, progresele pe care le-a făcut viaţa publică a României în genere şi activitatea parlamentară în special, scutite de-aci înainte de retorismul haotic al trecutului, el nu poate să nu recunoască rolul pe care îl va fi jucat, spre acest mulţumitor efect, exerciţiul criticii literare.

„...*Încetul cu încetul,* scrie Maiorescu, *a venit experienţa unei vieţi mai amplificate şi mai complicate, şi a venit în cele mai felurite chipuri . . . apoi a crescut suma oamenilor culţi ieşiţi din universităţi şi din ce în ce mai deprinşi cu sistematizarea şi consecvenţa ideilor ; în sfîrşit va fi contribuit pentru o mică parte şi critica literară, la început ea însăşi criticată, dar cu vremea cucerindu-şi terenul.*" (Critice, III, pg. 206).

Critica literară, amintită de Maiorescu, este desigur propria lui critică literară, adică acea parte a activităţii sale despre al cărei succes, omul, altfel atît de discret şi de măsurat, nu dispreţuia să se exprime cu nuanţa unei vădite mulţumiri. A vorbi astfel despre estetica şi, mai cu seamă, despre critica literară a lui Maiorescu, înseamnă a ne ocupa de ipostaza multiplei lui activităţi de care el însuşi legase rolul lui cel mai temeinic.

Am încercat într-un articol publicat încă de acum şaisprezece ani să apreciez ideile estetice ale lui Maiorescu, aşa cum ele apar din studiul său de la 1867 şi în raport cu rezultatele mai noi ale ştiinţei noastre[1]. Opera unui cercetător se cuvine însă a fi judecată nu numai în lumina datelor mai noi ale ştiinţei, dar şi în lumina propriului său timp, din punctul de vedere al ştiinţei contemporane cercetătorului. Este ceea ce am dorit să întreprindem, acum, în continuarea încercării mai vechi.

În articolul amintit făceam observaţia că fundamentul esteticii maiorescience în 1867 este pur hegelian. Definiţia maioresciană, potrivit căreia *„frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă"* este adaptarea renumitei formule a lui Hegel : *das sinnliche Scheinen der Idee.* Cîţiva ani mai tîrziu aveam prilejul să oferim şi dovada istorică a acestei filiaţii, publicînd în memoriul *„Influenţa lui Hegel în cultura română"*, 1933, conferinţa de estetică hegeliană pe care Maiorescu o pronunţase la Berlin în 1861, în cercul societăţii hegeliene de filozofie, retipărită apoi în organul societăţii, *„Der Gedanke"*. După publicarea acestui document, rămas multă vreme îngropat în paginile revistei berlineze şi aproape necunoscut, iniţierea hegeliană a tinereţii lui Maiorescu devenea un fapt incontestabil, oricîtă neîncredere ar fi arătat el mai tîrziu faţă de sistemul filozofic al lui Hegel, prăbuşit definitiv între timp.

Ceea ce nu făceam în articolul amintit, deşi lucrul ar fi putut prezenta oarecare interes în legătură cu stabilirea izvoarelor maiorescience, era rectificarea unei vechi şi destul de răspîndite păreri. Mulţi dintre cei care au scris despre Maiorescu au făcut afirmaţia că inspiratoarea ideilor estetice ale lui Maiorescu este renumita Estetică a lui Fr. Th. Vischer, apărută în trei volume de la 1846 pînă la 1857. Atît de mult s-a răspîndit această afirmaţie încît o vedem reapărînd şi în consideraţiile unui istoric, altfel atît de informat, cum a fost G. Bogdan Duică, cu ocazia discursului său de recepţie la Academia Română, rostit în şedinţa de la 25 mai 1921. Dar nici aici nici în alte părţi nu ni se dau apropieri de texte destul de concludente, pentru a putea vedea în derivarea primei estetice a lui Maiorescu din estetica lui Vischer altceva decît o părere tradiţională, dar a cărei justificare mai apropiată rămînea încă de făcut. La originea acestei păreri stă afirmaţia lui Aron Densuşianu în articolul *Critica unei critice*, apărut încă din 1868 în revista *„Federaţiunea"* şi reprodus mai tîrziu în volumul *„Cercetări literare"*, tipărit la Iaşi în 1887. Articolul lui Aron Densuşianu era un răspuns la amintitul studiu al lui Maiorescu, publicat cu un an mai devreme în *Convorbiri literare* şi apoi în broşură separată. Negaţiunile lui Maiorescu iritaseră adînc pe Densuşianu. Acesta îi prepară deci o execuţie capitală, care nu se sfieşte a pronunţa împotriva tînărului autor învinuirea cea mai gravă : plagiatul. Cuvîntul apare de mai multe ori în textul lui Densuşianu şi el trebuie respins ca o simplă violenţă sub pana unui polemist excesiv. Plagiatul este delictul literar cel

---

1 Studiul este republicat în volumul *Arta şi frumosul. Din problemele constituţiei şi relaţiei lor,* 1931.

mai uşor de dovedit. Alăturarea unor texte identice sau conţinînd puţine şi neesenţiale deosebiri poate da loc la o concluzie neîndoelnică. În lunga ieşire polemică a lui Aron Densuşianu metoda aceasta nu era aplicată, desigur pentru că nu era cazul de a o aplica şi concluzia infamantă nu se formează cîtuşi de puţin în spiritul cititorului onest.

Dar dacă nu era plagiat, adică însuşirea unor idei în forma lor originală, existau cel puţin reminiscenţe sau simple înrîuriri ? Parcurgînd cu atenţie consideraţiile lui Densuşianu şi textele vischeriene pe care le citează, întîmpinăm cîteva apropieri posibile, pe care însă nu le putem primi înainte de a ne întreba dacă ideile indicate drept model sînt bunul exclusiv al lui Vischer sau dacă ele nu sînt mai degrabă un bun general al epocii sau chiar unul mai vechi.

„*D-l Maiorescu*, scrie Densuşianu, *după ce zice cu tot dreptul, că limba nu este material, ci numai un* **vehicul** *prin care ideea concepută de poet se exprimă şi se comunică cu altul, care raţionament dînsul dimpreună cu celelalte l-a decopiat din sus numitul estetic german, dar fără să ne spună, vine apoi şi zice că materialul poetului sau mai bine al poeziei se cuprinde numai în conştiinţa noastră şi se compune din imaginile reproduse, ce ni le deşteaptă auzirea cuvintelor* **poetice**". (Cercetări literare, pg. 63),

Ideea aceasta se găseşte desigur în Vischer (Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen, § 836, 2 Aufl. 1923, vol. VI, pag. 6), dar nu numai în el. Ceea ce este propriu lui Fr. Th. Vischer este termenul de vehicul aplicat cuvîntului. Cuvîntul, spune Vischer, nu lucrează în poezie ca sunet muzical, ci ca simplu vehicul al imaginilor fantaziei. Pentru a acuza apropierea posibilă dintre Maiorescu şi Vischer, Densuşianu afirmă că şi pentru cel dintîi dintre aceştia cuvîntul este **vehicul.** Termenul acesta nu se găseşte însă în Maiorescu. În locul lui, Maiorescu întrebuinţează expresia : **organ** sau **mijloc de comunicare**, adică tocmai acea expresie pe care o foloseşte Hegel, adevărata sorginte a teoriei pe care Densuşianu n-o cunoaşte decît din discipolul acestuia. În poezie „*spiritul*, scrie Hegel, *îşi devine sie însuşi obiectiv pe propriul său teren, făcînd din elementul verbal numai un mijloc... de comunicare...*" (Mitteilung) (*Vorlesungen über Aestetik*, 1835—1838, vol. III, pag. 227 şi **passim**)[1]. Mult mai tîrziu, cînd Mihail Dragomirescu afirmă că în poezie cuvîntul lucrează şi prin valoarea lui muzicală, el apără cu drept cuvînt această teorie atît împotriva lui Vischer cît şi împotriva lui Hegel, îndrumătorul celui dintîi (La Science de la littérature, vol. II, 1928, pg. 149). Cum s-ar putea susţine deci că în acest punct Maiorescu apare ca un estetician vischerian cînd nu Vischer este creatorul teoriei în discuţie ? Nu este mai drept a spune că Maiorescu îl urmează pe Hegel, care după cum îl inspirase pe Vischer, îl putuse determina şi pe el însuşi, mai ales că izvorul hegelian nu-i fusese închis tînărului dis-

---

1 Iată şi un alt pasaj din Hegel în care *cuvîntul* este prezentat ca un semn de *comunicare* : „Der Geist zieht deshalb seinen Inhalt aus dem Tone aes solchen heraus, und gibt sich durch Worte kund, die zwar das Element des Klanges nicht ganz verlassen, aber zum bloss äusseren *Zeichen der Mitteilung herabsinken*" (*Volesungen über Aestbetik, III*, pag. 26).

cipol român în anii săi de studii la Berlin ? Chiar dacă Maiorescu a putut reîntîlni teoria despre care vorbim la Fr. Th. Vischer, nu aci trebuie să fixăm locul şi momentul în care el şi-o apropie, deoarece este sigur că informaţia sa era mai vastă şi urca mai departe în timp.

A doua influenţă.

„*Mai încolo*, scrie Densuşianu, *d-l critic extrage două capitole lungi din estetica lui Vischer* (III, § 850 şi 851) *şi anume unde zice că, deoarece cuvintele în limbă cu timpul îşi pierd fondul lor material şi devin tot mai abstracte, stereotipe sau tocite, poetul totdeauna să se silească a scrie cu cuvinte care sînt mai plastice, mai vii. Nu-mi pot rezista să reproduc unele locuri relative la această materie din* **Estetica** *lui Vischer, plagiate în tăcerea mormîntului de d-l critic*“ (op. cit., pg. 65).

Şi criticul criticului reproduce în adevăr pasajele din Vischer, dar fără a ne convige de altceva decît că rareori o afirmaţie a fost făcută cu mai multă uşurătate. Este adevărat că Maiorescu afirmă că în decursul evoluţiei limbii cuvintele pierd conţinutul lor material sau sensibil, devenind din ce în ce mai abstracte, şi că este deci menirea poetului să le învieze prin întrebuinţarea figurilor poetice sau să aleagă acei termeni „*care cuprind cea mai mare doză de sensibilitate*". Este adevărat că această idee apare şi la Vischer şi apare mai clar tocmai în unele pasaje pe care — nu se ştie bine de ce — Densuşianu nu le citează.

„*Să ne gîndim*, scrie Vischer, *că limba la originea ei nu avea nici o denumire nesensibilă, că rînd pe rînd cuvintele au trebuit să-şi transforme semnificaţia lor sensibilă într-una intelectuală (geistig), faţă de al căror înţeles metaforic am devenit cu toţii închişi (stumpf)... Intensitatea şi iuţeala cu care cuvintele se uzează impun necontenit puterea productivă a poeziei*“ (Aesthetik etc., § 850, vol. VI, pg. 71). Dar oare această idee apare numai la Vischer ? Aş putea aminti o serie întreagă de esteticieni care, în epoca idealismului estetic, o introduc în operele lor. Iată pe unul din ei, pe M. Carriere care în Estetica sa, publicată în prima ediţie la 1859, observă, fără a avea nevoie să citeze pe cineva :

„*Rădăcina sensibilă a cuvintelor, simbolismul lor, eflorescenţa legată de ele, a devenit adeseori de nerecunoscut în întrebuinţarea vieţii zilnice, transformîndu-se prea mult în semne conceptuale, tocindu-se prea mult... Limba a devenit prin aceasta abstractă şi prozaică şi poetul primeşte misiunea să redeştepte intuitivitatea originară a limbii şi, împreună cu simbolismul cuvintelor, să facă din nou sensibilă imaginea lor totală*“ (Aesthetik. Die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst, 3 Aufl. 1885, vol. II, pag. 513—514).

Atît de generală este ideea anulării progresive a caracterului sensibil al limbii şi al întregii gîndiri, încît nici H. Taine, filozoful francez care trecuse prin şcoala idealismului hegelian, nu simte nevoie de a aminti pe cineva, atunci cînd o exprimă în „*Philosophie de l'Art*“, scrierea sa din 1865 :

„*Caracterul propriu al culturii înaintate*, scrie Taine, *este de a şterge din ce în ce mai mult imaginele în profitul ideilor. Sub efortul neîncetat al*

educației, al conversației, al reflexiunii și al științei, viziunea primitivă se deformează, se descompune și se risipește pentru a face loc unor idei vide, unor cuvinte bine clasate, unui soi de algebră. Mersul curent al spiritului este de aci înainte raționamentul pur. Dacă revine la imagini, n-o poate face decît cu sforțare, printr-o tresărire bolnăvicioasă și violentă, printr-un fel de halucinație dezordonată și primejdioasă... Pronunțați, de pildă, cuvîntul **arbore** *în fața unui modern ; el va ști că nu e vorba nici de un cîine nici de o oaie, nici de o mobilă ; el va situa semnul acesta într-un compartiment distinct și etichetat al minții sale ; aceasta înseamnă pentru noi a înțelege....* etc." (La Peinture en Italie, în Philosophie de l'Art, vol. I, pag. 151—152).

O mărturie provenind din cercuri filologice vine să se asocieze acestora. Este aceea a lui W. Wackernagel, autorul uneia din cele mai renumite lucrări de poetică (Poetik, Rhetorik und Stilistik, op. post. 1873, 2 Aufl. 1888), provenită din prelegeri ținute încă din 1836. Wackernagel discută care sînt termenii vrednici a fi folosiți de poezie. El tăgăduiește acest drept cuvintelor uzuale și prea mult întrebuințate, care „*tocindu-și efigia, printr-o circulație continuă, nu ne mai fac conștienți de originea lor sensibilă și imaginativă și nu mai dispun de acea expresie și impresie sensibilă, necesare stilului poetic*" (op. ct., pg. 489). Dar dacă astfel de opinii erau la mijlocul veacului trecut atît de generale, de ce să le atribuim, atunci cînd le aflăm în paginele lui Maiorescu, influenței lui Vischer ? Astfel de idei nu erau proprii lui Vischer ; ele aparțineau de fapt idealismului estetic, din izvorul căruia Maiorescu s-a alimentat împreună cu atîți contemporani ai săi. Prin astfel de idei, estetica lui Maiorescu nu este vischeriană, ci idealistă. Nimic din ce este absolut propriu lui Vischer nu trece la Maiorescu. Dacă totuși Maiorescu îl va fi citit pe Vischer, cum lucru este foarte posibil, el n-a împrumutat din esteticianul german decît ideile cu totul generale, bunurile comune ale epocii.

Pe lîngă aceste idei, aplicațiile lui Maiorescu în genere sînt originale. Totuși cîteva exemple apar deopotrivă la Vischer și la Maiorescu. Scrie Maiorescu : „*Cînd zic «simt durere», cuvintele sînt numai prozaice, fiindcă-mi dau o noțiune intelectuală, dar nu mă silesc a o întrupa ; cînd zic «durerea mă cuprinde», locuțiunea a devenit mai poetică, fiindcă verbul este mai expresiv sau, cum se zice, mai pitoresc. «Durerea mă pătrunde, durerea mă săgeată», etc. sînt alte variațiuni corespunzătoare trebuinței de sensibilitate în cugetarea aceluiași lucru. Și astfel vedem poeții preferînd cuvintelor abstracte pe cele ce exprimă o gîndire mai individuală și calități mai palpabile*". Critice, I, pag. 9—10). Exemplul cu expresia durerii apare și la Vischer. Mai este apoi un exemplu din Sofocle și unul din Shakespeare (Machbeth) care apar în ambele texte. Dar cîteva exemple comune pe care le-a adus reminiscența și care alcătuiesc de fapt bunuri de întinsă circulație ale literaturii sînt oare suficiente pentru a colora estetica lui Maiorescu cu nuanțe vischeriene ? Răspunsul nu poate fi decît negativ, cîtă vreme fondul lucrurilor nu ne dă altă indicație.

Judecată, așadar, în cadrul timpului său, estetica lui Maiorescu prima lui estetică, este o construcție idealistă, atît prin concepția ei generală asupra frumosului, cît și prin funcțiunea specială pe care o recunoaște poeziei. Poezia ca

artă a reprezentărilor fantaziei este, în adevăr, un concept idealist. Poezia ca artă a cuvîntului este un concept mai nou, pe care a impus-o esteticii mişcarea simbolismului francez. Deosebirea dintre una şi alta, adică dintre ceea ce teoreticienii germani actuali numesc „*Dichtkunst*", spre deosebire de „*Wortkunst*", provine din natura deosebită a valorilor relevate rînd pe rînd în conglomeratul poetic. Noţiunea poeziei ca artă a imaginilor, „*Dichtkunst*", pune mai viu în lumină elementele ei vizuale. Noţiunea poeziei ca artă a cuvîntului, „*Wortkunst*", accentuează mai puternic elementele ei muzicale. Fiecare din aceste noţiuni corespunde unei alte experienţe poetice şi se leagă cu cîte o altă sistematizare a domeniului estetic. După toate afinităţile remarcate mai sus, nu încape îndoială că noţiunea maioresciană a poeziei aparţine stadiului teoretic şi experienţei idealiste a poeziei, anterioară muzicalizării ei şi concepţiilor teoretice corespunzătoare.

Dar caracterizînd estetica şi poetica lui Maiorescu drept construcţii idealiste, n-am obţinut o situare completă a gînditorului român printre curentele vremii sale. Căci idealismul estetic a avut în veacul al XIX-lea o istorie : s-a degajat la început din mişcarea romantismului german, s-a diversificat în idealismul abstract al lui Schelling şi Schopenhauer şi în idealismul concret al lui Hegel, a luptat împotriva formalismului herbartian cu Vischer, s-a popularizat cu Carriere şi, înainte de a dispărea, şi-a slăbit poziţiile, acceptînd elemente psihologiste. Prima estetică şi poetică a lui Maiorescu aparţin acestei ultime faze a idealismului estetic, de nuanţă hegeliană. Căci, dacă frumosul este pentru el, ca pentru toţi esteticienii idealişti, manifestarea în materie sensibilă a ideii, ideea însăşi nu mai înseamnă pentru el decît conţinutul sentimental al conştiinţei, „*Ideea sau obiectul exprimat prin poezie*, scrie Maiorescu, *este totdeauna un simţămînt sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărîmul ştiinţific, fie în teorie fie în aplicare practică. Prin urmare iubirea, ura, tristeţea, bucuria, desperarea, mînia etc., sînt obiecte poetice...*" (Critice, I, pag. 27). Cu aceasta sîntem însă departe de ceea ce făgăduia formula iniţială a lui Maiorescu. **Ideea** manifestată în materie sensibilă nu este ideea hegeliană, logosul universal, conţinutul spiritual al lumii. **Ideea** pentru Maiorescu este numai conţinutul limitat al conştiinţei umane, în latura ei afectivă. Poezia nu mai are, pentru gînditorul nostru, o semnificaţie metafizică, ci o simplă semnificaţie psihologică. Ea nu ne prilejuieşte conştiinţa în forme sensibile a absolutului, ci cel mult conştiinţa pasiunilor care agită sufletul omenesc. Dar cu acestea nu ieşim din faza idealismului estetic, ci ne apropiem numai de poziţiile lui finale. Din idealism, teoria maioresciană păstrează încă afirmarea conţinutului ca un element esenţial al artei. Împreună cu esteticienii idealismului expirant, Maiorescu interpretează însă acest conţinut într-un sens exclusiv psihologic. Ceea ce se poate adăuga este că, judecat în cadrul curentelor europene, Maiorescu este unul dintre cei dintîi care a crezut necesară îndrumarea idealismului hegelian către psihologism. Fr. Th. Vischer, în *Estetica* sa de la 1846—1857, este încă metafizician. Abia în scrierile sale de bătrîneţe, apărute după articolul lui Maiorescu, evoluează Vischer însuşi către psihologism. Aproape însă în acelaşi timp cu autorul român, publică J. H. von Kir-

chmann lucrarea sa „*Aesthetik auf realisticher Grundlage*", 1868, în care vechiul conţinut ideal al artei, despre care vorbise Hegel şi toţi idealiştii, devine un simplu conţinut sentimental. Într-o istorie generală a doctrinelor de estetică numele lui Maiorescu ar trebui amintit alături de cel al lui Kirchmann. Aceasta însă numai în ce priveşte prima contribuţie a lui Maiorescu, căci după aproape douăzeci de ani, figura lui de estetician dobîndeşte trăsături noi.

În articolul său din 1885 despre *Comediile lui Caragiale*, învinuirea de imoralitate adusă autorului *Scrisorii pierdute* este respinsă cu motive schopenhauriene. O adevărată operă de artă, afirmă Maiorescu, nu poate fi decît morală, deoarece înălţarea în lumea ficţiunilor ideale, făcîndu-ne să ne uităm pe noi înşine, cu interesele noastre limitate şi egoiste, atacă rădăcina însăşi a oricărui rău pe lume. „*Ficţiunile ideale ale artei*, ne va lămuri Maiorescu însuşi în articolul de răspuns la obiecţiunile lui Gherea, *sînt aşa numitele «idei platonice», foarte clar reproduse cu acel caracter al lor în «Estetica lui Schopenhauer»* (Contraziceri ?, 1894, în Critice, III, pg. 87). Maiorescu avusese de altfel grijă să reproducă în *Convorbiri literare* şi în *România liberă* din 1885 pasajele din *Lumea ca voinţă şi reprezentare* a lui Schopenhauer, care întemeiau apărarea lui Caragiale de învinuirea imoralităţii. Dezvoltînd conceptul schopenhauerian ajunge Maiorescu la interesanta concluzie potrivit căreia nu numai că arta este prin esenţa ei morală, dar că imoralitatea s-ar introduce în cuprinsul ei abia prin preocuparea de a moraliza, o preocupare care ne-ar întoarce în „*sfera zilnică a egoismului, unde atunci — cu toată învăţătura de pe scenă — interesele ordinare cîştigă preponderenţă*" (op. cit., III, pg. 52). Nu încape nici o îndoială : Contemplaţia estetică înfăţişată drept un factor al culturii morale este un motiv tipic al filozofiei lui Schopenhauer, care vedea în artă un prim moment, înainte de milă şi de asceză, în lucrarea de eliberare a sufletului din constrîngerile voinţei de a trăi.

Schopenhauerian este Maiorescu şi atunci cînd lămureşte mai de aproape, împotriva lui Gherea, în ce constă impersonalitatea poetului, un caracter care se asociază de altfel firesc cu personalitatea lui în forma exprimării artistice. „*Poetul adevărat*, scrie Maiorescu, *este impersonal în perceperea lumii, întrucît în actul perceperii obiectului trebuie să se uite pe sine şi să-şi concentreze toată privirea în obiect ; prin aceasta numai obiectul încetează acum de a fi individul mărginit şi devine tip, se înfăţişează* **sub specie aeternitatis,** *cum zice Spinoza, este o «idee platonică»* (Contraziceri ? op. cit. III, pg. 89—90). Curăţată în cea mai mare parte de terminologia originală, părerea aceasta reproduce pe aceea a lui Schopenhauer, pentru care în actul contemplaţiei estetice, spiritul nu mai cunoaşte lumea în forma timpului şi a spaţiului, la care îl obligă tendinţa voinţei de a se orienta după interesele ei, străbătînd din contră la cunoştinţa modelelor generale şi permanente ale lucrurilor, *«ideile platonice»*.

În sfîrşit, schopenhauerian rămîne Maiorescu şi în portretul pe care i-l face lui Eminescu. Am arătat într-un articol publicat cu un deceniu şi jumătate în urmă cum, întocmai ca şi Caragiale sau Slavici, Maiorescu schiţează

despre Eminescu un portret tipic, făcut din trăsături generale, printre care datele particulare ale vieţii şi caracterul său ocupă un loc cu totul redus[1]). *„Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu,* scrie Maiorescu, *este o aşa de covîrşitoare inteligenţă, ajutată de o memorie, căreia nimic din cele ce-şi întipărise vreodată nu-i mai scăpa (nici chiar în epoca alienaţiei declarate), încît lumea în care trăia el după firea lui şi fără nici o silă, era aproape exclusiv lumea ideilor generale ce şi le însuşise şi le avea pururea la îndemînă. În aceeaşi proporţie tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenţie socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obştească, şi chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană, îi erau indiferente".* (Eminescu şi Poeziile lui, 1889, în Critice, III, pg. 113—4). În personalitatea lui Eminescu, Maiorescu relevă aşadar tocmai acele însuşiri acordate cu caracterizările filozofiei lui Schopenhauer, care vedea în geniu un caz de preponderenţă hotărîtă a facultăţilor de cunoaştere asupra voinţei. În portretul moral al lui Eminescu, Maiorescu recunoaşte prin transparenţă calităţile geniului schopenhauerian. Fără teoria geniului în Estetica lui Schopenhauer, este probabil că judecăţile lui Maiorescu asupra firii lui Eminescu n-ar fi luat aceeaşi formă.

Apreciată în raport cu mişcarea de idei a timpului său, contribuţia estetică a lui Maiorescu ne apare idealist-hegeliană în epoca dintre 1860 şi 1870 şi idealist-schopenhaueriană, în răstimpul de la 1880 la 1890. Substituţia produsă în înrîuririle care au lucrat asupra propriei sale cugetări se explică prin faptul că în intervalul dintre cele două epoci ruina filozofiei lui Hegel n-a încetat să se consume, în timp ce steaua lui Schopenhauer nu contenea să se înalţe. În dezvoltarea cugetării sale, Maiorescu a urmat astfel curentul timpului, deşi, trecînd de la Hegel la Schopenhauer, el oscila între două puncte de vedere destul de opuse. Căci, după cum a arătat Ed. von Hartmann, în a sa *Die deutsche Aesthetik seit Kant*, 1886, Hegel este reprezentantul unui idealism concret, pentru care frumosul este întruparea ideii în materie sensibilă, în timp ce Schopenhauer este purtătorul de cuvînt al unui idealism abstract, pentru care frumuseţea este reprezentarea ideii pure, a ideii platonice. Acolo unde hegelianul recunoaşte sinteza ideii cu realitatea sensibilă, schopenhauerianul vede modelele tipice şi permanente ale lucrurilor, curăţate de toate adausurile impure ale experienţei concrete. Ieşind de sub influenţa lui Hegel şi trecînd sub aceea a lui Schopenhauer, Maiorescu parcurge distanţa care separă idealismul concret de cel abstract, fără ca nevoia sa de sistematizare să fi fost destul de mare pentru a încerca să introducă o unitate între aceste puncte de vedere deosebite. Dar după cum, preluînd unele motive ale idealismului hegelian, Maiorescu le dă o coloratură psihologică, tot astfel atunci cînd cugetarea sa dezvoltă teme schopenhaueriene, psihologismul său latent nu uită să intervie. Iată-l, de pildă, în articolul despre *Comediile d-lui Caragiale*, stabilind un principiu: *„Aşadar,* scrie el, *arta dramatică are să expună conflictele, fie tragice, fie comice, între simţirile şi acţiunile omeneşti cu atîta obiectivitate curată, încît pe de*

o parte să ne poată emoţiona prin o ficţiune a realităţii, iar pe de alta să ne înalţe într-o lume impersonală" (op. cit., III, pag. 52). Răsunetele schopenhaueriene ale acestui pasaj sînt incontestabile. Totuşi, cînd Maiorescu vorbeşte despre **emoţia** pe care ne-o provoacă ficţiunea realităţii, el întrebuinţează un limbaj psihologic care nu este al lui Schopenhauer. Pentru acesta, contemplaţia estetică este un act de cunoaştere, nu un prilej de emoţii. Estetica lui Schopenhauer era o dependenţă a epistemologiei, în timp ce după gîndul mai tainic al lui Maiorescu cred că ea ar fi trebuit să se transforme într-un capitol al psihologiei. Lucrul s-a petrecut de altfel chiar în timpul ultimei epoci de activitate profesorală şi scriitoricească a lui Maiorescu, fără ca prefacerile vremii să-l fi influenţat într-un fel oarecare. Nici scrierile şi, după cît se pare, nici lecţiile lui nu înregistrau ecoul bogatei mişcări ştiinţifice care, îndată după 1890, transformau ideile noastre asupra sentimentului estetic, asupra creaţiei artistice, asupra fenomenului stilurilor şi atîtea alte probleme care alcătuiesc variata ţesătură a esteticii contemporane.

*

Alături de estetician stă criticul literar. Mulţi dintre cei care au scris despre Maiorescu, au recunoscut în el mai mult un critic al culturii decît al literaturii. Şi, fără îndoială, apropiindu-se de fenomenul literar, Maiorescu o făcea, mai ales în primele lui studii, cu interesul pe care îl merită literatura ca o parte importantă a culturii unui popor. Defectele pe care el le combate în producţia literară provin din neajunsurile culturale ale timpului. Cenzura lui literară face parte dintr-un plan general de ridicare a nivelului cultural. Nu este cazul de a insista aci asupra succesului lui Maiorescu în această direcţie. Orice cunoscător al istoriei noastre culturale ştie bine că de la data apariţiei primelor studii ale lui Maiorescu începe o epocă nouă. Critica lui incisivă şi ironică dezarmează o mulţime de forme ale veleităţii ştiinţifice, literare şi oratorice. O mulţime din megalografii ştiinţifici, din retorii şi limbuţii parlamentari, din poeţii superficiali şi lipsiţi de formă n-au mai îndrăznit să vorbească, să scrie şi să publice de teama ridicolului. Maiorescu a atras rîsul sănătos de partea lui. La popoarele latine, scriitorii care au ştiut să-şi asocieze umorul public, au avut totdeauna dreptate pînă la urmă. Ironia maioresciană, care este altceva decît sarcasmul lui Heliade, a cîştigat o victorie strălucită, mai întîi în cîteva conştiinţe mai luminate, apoi în conştiinţele tuturor. Această fină armă, făcută din oţelul cel mai elastic, lupta pentru o cauză nobilă şi gravă, pentru impunerea sincerităţii, a competenţei, a exactităţii şi măsurii, a adevărului în fond şi a demnităţii în formă. O undă de aticism pătrunde o dată cu Maiorescu în cultura noastră modernă care, trezindu-se la viaţă sub zodia romantică, cucereşte abia cu el rădăcinile ei clasice. Rolul binefăcător al lui Maiorescu în îndrumarea culturii noastre nu poate fi nicidecum exagerat. Dar rolul lui de critic literar ?

Este adevărat că articolele de critică literară, adică cele consacrate fenomenului literar individual, nu sînt prea numeroase. Dar producţia lui Maiorescu nu este abundentă pe nici unul din tărîmurile pe care s-a exercitat. Omul acesta nu iubea nici una din formele excesului, nici aceea a poligrafiei. Convingerea lui adîncă era că un cuvînt cumpătat spus la timpul lui preţuieşte mai mult decît o furtună de vorbe rostite în orice împrejurare. Maiorescu nu are apoi nici acea conştiinţă mai nouă a profesionistului literar, a insului trăind la masa lui de scris şi producînd cu regularitatea şi statornicia oricărui meşteşugar. Formula lui aristocratică de viaţă îi impune să slujească literatura, fără să i se robească. Instinctele lui îl conduc către slujba conducerii, nu către aceea a comentariului permanent şi subordonat. Din această pricină, puţinele articole de critică literară ale lui Maiorescu sînt mari date ale literaturii noastre. Articolul despre Eminescu subliniază cu energie importanţa epocală a poetului şi schiţează pentru o generaţie întreagă liniile generale ale interpretării eminesciene. Articolul despre Caragiale impune definitiv pe acest scriitor. Din generaţia următoare, el ştie să recunoască numaidecît metalul nobil în opera unui Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, I. Al. Brătescu-Voineşti. Astfel, dacă oficiul cel mai de seamă al criticii literare este acela de a recunoaşte şi impune valori noi, nimeni nu l-a împlinit mai bine decît Titu Maiorescu. Căci în serviciul acestui scop, el avea toate însuşirile care desemnează pe criticul literar, gustul înnăscut şi rafinat în frecventarea marilor modele, alături de independenţa şi curajul judecăţilor. Gustul lui Maiorescu nu l-a înşelat mai niciodată. Sub semnătura lui nu aflăm mai nici o părere pe care el însuşi ar fi trebuit s-o retragă mai apoi. Căci dacă, de pildă, în articolul despre *Direcţia nouă*, 1872, el numeşte alături de Vasile Alecsandri şi alături de tînărul de 22 ani Mihail Eminescu, a cărui însemnătate el o resimte din acest prim moment, pe unii scriitori secundari, cum sînt Matilda Cugler sau Theodor Şerbănescu, el o face cu deplină conştiinţă că meritele acestora sînt relative cu mediul literar al epocii :

„*Plăcerea noastră*, scrie Maiorescu, *şi poate nu e exagerat să zicem : un fel de recunoştinţă pentru producerile literare ale d-rei Matilda Cugler, şi ale d-lui Şerbănescu, va fi cu atît mai uşor de explicat, cu cît ne vom aminti mai mult mijlocul literar, în care le aflăm*" (op. cit. I, pg. 169).

Nuanţa nu trebuie să scape nimănui. Criticul acordă acestora o simplă menţiune. Recunoaşterile totale nu le-a oferit decît scriitorilor cărora nu ar fi trebuit să le retragă niciodată. Şi aceste recunoaşteri le-a proclamat nu numai cu intuiţia gustului său sigur, dar şi cu independenţa şi curajul caracterului său. Articolul despre *Comediile lui Caragiale* a fost publicat curînd după fluierarea piesei *D'ale Carnavalului* în sala Teatrului Naţional şi într-un moment în care o parte a presei zilnice se îndîrjea împotriva autorului ei. Cînd gustul public începe să se despartă de Vasile Alecsandri şi cînd tinerii scriitori Barbu Delavrancea şi Alexandru Vlahuţă cred că au nevoie să-l scadă pe Alecsandri pentru a sprijini reputaţia în creştere a lui Eminescu, Maiorescu intervine pentru a restabili criteriile : „*In Alecsandri*, scrie el, *vibrează toată inima, toată mişcarea compatrioţilor săi, cîtă s-a putut*

într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de azi... A **lui** *liră multicordă a răsunat la orice adiere ce s-a putut deștepta din mișcarea poporului nostru în mijlocia lui. În ce stă valoarea unică a lui Alecsandri? În această* **totalitate** *a acțiunii sale literare*" (op. cit. III, pag. 69). Curajul și independența lui Maiorescu se afirmă la ocazie chiar împotriva sa însuși. Astfel, criticul care afirmase că sentimentul patriotic nu poate deveni materie de artă, din pricina caracterului său practic-politic, revine asupra acestei generalizări, cînd patriotismul i se prezintă în formă adevărată și adîncă, în poeziile lui Octavian Goga.

Ar fi o interesantă cercetare de făcut în legătură cu natura judecăților pe care le formulează Maiorescu în articolele de critică literară. Gînditorul pentru care frumusețea artistică este manifestarea unei idei în materie sensibilă va urmări atît cuprinsul creațiilor literare cît și forma exprimării lor. Dar cum substanța de idei și sentimente a poeziei nu există decît în forma sensibilă care le exprimă și nu prețuiește decît în măsura în care aceasta din urmă o manifestă cu adevărat, criticul înclină spre părerea că forma literară trebuie să fie obiectul caracteristic al investigației sale. Articolele de critică ale lui Maiorescu acordă astfel o atenție precumpănitoare elementelor de formă ale creației literare. În articolul despre Eminescu, el surprinde tot ce trece în forma poetului din limba și literatura populară, care a fost totdeauna în concepția criticului fundamentul oricărei creații culte. Observații asupra rimei eminesciene, asupra chipului în care aceasta folosește cuvîntul familiar și prozaic, numele propriu sau cuvintele însoțite de forma prescurtată a pronumelui, tot ceea ce va indica mai tîrziu ca un succes al „*măestriei limbistice*", completează această primă analiză a formei eminesciene. Mai bogate sînt observațiile de aceeași natură în raportul academic asupra poeziilor lui Octavian Goga, în care sînt relevate expresia măsurată, asonanțele alternînd cu „*biruitoarea împerechere*" a rimelor neașteptate, spontaneitatea naivă a formei în contrast cu „*paradigmele clasicismului străin*" și cu a lor tradiție de reguli înțepenite. O interesantă remarcă asupra superiorității ritmului romănesc, care dispunînd de o accentuare mai variată a cuvintelor, se caracterizează prin mai multă libertate, este strecurată printre toate acestea. În fine, în paginile consacrate lui M. Sadoveanu, criticul laudă „*intuiția exactă*" a povestitorului, „*adaptarea formelor de exprimare la feluritele împrejurări*", sobrietatea stilului, cuvîntul capabil să trezească imaginea plastică, onomatopeia anumitor notații, firescul vorbirii, justa gradare a nuanțelor în întrebuințarea unui vocabular cînd familiar, cînd dialectal. Dar mai presus de toate, el laudă caracterul reprezentativ al prozei sadoveniste, darul ei de a înfățișa societatea noastră pe diferitele ei trepte, un merit pe care îl impunea esteticii implicite a criticului presiunea naturalismului contemporan.

Ce putem spune la sfîrșitul acestor considerații asupra lui Maiorescu ca estetician și critic literar? Ce putem spune din acest loc a cărui situație caracteristică se datorește fără îndoială precedentului și exemplului său? Maiorescu este creatorul esteticii filozofice în cultura noastră. **Prin gustul și prin**

virtuţile caracterului său, el a devenit pilda invariabilă a oricărei activităţi critice. Desigur, în cursul timpului, estetica n-a putut rămîne aşa cum ne-a prezentat-o el în cîteva studii de mare răsunet. Peste simpla generalizare filozofică, ea a simţit nevoia să-şi sporească legăturile cu alte ştiinţe morale conexe, să introducă metode noi, să extindă baza ei de fapte şi experienţe artistice, să se ţină mai strîns în contact cu tot ce-i putea aduce progresul cercetării în alte culturi. Critica literară a resimţit nevoia să devină mai activă, mai militantă, poate ceva mai deschisă formelor noi de expresie. Exigenţele mai recente n-au alterat însă cu nimic puritatea şi înălţimea modelului venerabil al disciplinelor noastre. Ele n-au produs pe nimeni care să-l egaleze în echilibrul gîndului teoretic cu aplicarea lui practică. Poate că în cursul timpului s-au ivit capete mai bogate în idei şi talente critice mai pline de hărnicie. Nimeni n-a purces însă la opera de judecare a literaturii cu o înălţime mai mare de vederi şi, de pe înaltele foişoare ale principiilor sale, nimeni n-a privit cu mai multă stăruinţă către fenomenul literar. Astfel, cînd în configuraţia actuală a culturii noastre întîmpinăm de atîtea ori pe teoreticianul abstract figurînd alături de empiristul criticii, nu putem să nu salutăm în echilibrul realizat de Maiorescu nu numai modelul neîntrecut, dar şi ţinta permanentă a năzuinţelor noastre.

Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu

In *Literatura română și străinătatea* (1882), observînd că dintre operele literaturii române, străinătatea a apreciat cu deosebire pe cele inspirate de împrejurările vieții noastre sociale, mai cu seamă a vieții claselor de jos, Titu Maiorescu schițează o teorie a romanului și nuvelei în comparație cu tragedia, pentru a dovedi că, după firea lor însăși, romanul și nuvela sînt sortite la înfățișarea oamenilor în legătură de dependență cu mediul lor:

„*Se știe*, scrie Maiorescu (*Critice* III, pag. 19—20), *și acest punct se află studiat în multe tratate de estetică și formulat și de Goethe, că în tragedie persoana principală este mai întîi de toate activă, este izvorul propriu al faptelor sale, prin care se înlănțuiește catastrofa finală, și în această activitate problema tragică este cu atît mai clară și cu atît mai măreață, cu cît acea persoană este mai puternică, mai puțin strîmtorată prin mărginirea împrejurărilor și prin urmare mai liberă să lucreze după firea sa individuală. De aceea subiectele tragediei sînt mai ales regii și eroii, în genere un tip de o puternică individualitate, dar fără nici-o mărginire națională și afară de orice idee tipică de clasă. În roman și în nuvelă din contră persoana principală este în esență pasivă, și, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită și bîntuită de ele și trece prin conflicte tocmai din cauza întîmplărilor din afară. De aceea susținem acum noi, subiectul propriu al romanului este viața specific națională, și persoanele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și*

totdeodată exprimarea simţirilor şi pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturii înalte".

Structura pasajului este limpede. Maiorescu distinge între ceea ce este reproducerea unor păreri străine relative la raportul dintre roman, nuvelă şi tragedie şi între ceea ce este aplicarea personală a acestei teorii, făcută cu scopul de a dovedi valoarea producţiilor literare aparţinînd unui anumit realism popular. În ce priveşte prima parte a pasajului se pune însă o problemă de izvoare. Care sînt tratatele de estetică şi scriere ale lui Goethe în care amintita teorie este înfăţişată? Istoria literară nu şi-a pus încă această întrebare şi amintitele izvoare rămîn a fi identificate.

În ce priveşte locul din Goethe, la care se referă Maiorescu, el se găseşte în *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (Cartea V, Capitolul 7), unde ni se rezumă astfel cuprinsul discuţiei asupra deosebirilor dintre roman şi dramă, purtate de mai multe personaje ale scrierii:

„*În roman trebuiesc reprezentate cu precădere* **sentimente** *şi* **evenimente**; **în dramă caractere** *şi* **fapte**. *Romanul trebuie să progreseze încet şi sentimentele figurii principale trebuiesc, indiferent de modul în care ar face-o, să întîrzie dezvoltarea întregului. Drama trebuie însă să se grăbească şi caracterul figurii principale trebuie să împingă spre final, încît şi ea trebuie să fie pasiv sau cel puţin să nu fie activ în mare grad; de la eroul dramei pretindem însă efect şi faptă. Grandison, Clarisa, Pamela, Vicarul din Wakefield, Tom Jones însuşi, sînt cel puţin persoane retardatoare, dacă nu pasive, şi toate evenimentele romanelor amintite sînt oarecum modelate după sentimentele eroilor respectivi. În dramă eroul nu modelează nimic după sine, totul i se opune, şi el curăţă sau îndepărtează obstacole din calea sa sau cade sub greutatea lor*".

Nu încape nici o îndoială că schiţînd amintita teorie asupra caracterului activ al eroului tragic spre deosebire de cel pasiv al personajelor din romane, Maiorescu se referea la aceste observaţii ale lui Goethe. Goethe însuşi, oprindu-se în faţa acestor întrebări, relua o veche problemă. În capitolul al VI-lea al *Poeticei* sale, Aristoteles se întreabase dacă într-o tragedie sînt mai importante caracterele sau acţiunea. Cînd în Renaştere, *Poetica* lui Aristoteles este oarecum redescoperită, problema este pusă din nou şi discuţiilor din acea epocă le-am consacrat unele însemnări în articolul meu *Literatura şi cunoaşterea omului* (în *Viaţa românească*, iunie 1940). În continuarea aceleiaşi discuţii apar acum şi precizările lui Goethe, potrivit cărora caracterele sînt mai importante în dramă, în timp ce evenimentele, acţiunea, au mai multă însemnătate în poezia epică şi anume în roman, despre care el se ocupă în special.

Comparaţiei dintre eroul tragic şi eroul epic îi consacră şi Hegel, cu concluzii asemănătoare, reflecţiile sale în *Vorlesungen über die Aesthetik* (în *Werke*, vol. X, 3, 1843, pag. 363 urm.), încît acest text poate fi considerat drept unul din acelea la care se referă Maiorescu, atunci cînd vorbeşte despre „*multele tractate de estetică*" ce au inspirat ideile sale.

„*În genul dramatic*, scrie Hegel, *este vorba ca individul să se dovedească activ în vederea scopului său şi să fie reprezentat tocmai prin această acti-*

vitate și prin consecințele ei. În genul epic dispare însă această grijă pentru realizarea scopului. Desigur, eroii pot avea și aici dorințe și scopuri, lucrul principal rămînînd însă ceea ce li se întîmplă în aceste împrejurări și nu acțiunea în vederea scopului".

Pentru exemplificare, Hegel amintește cazul aventurilor lui Ulise în *Odiseia*, dovedind astfel că epica pune greutatea pe acțiune, pe evenimente, mai mult decît pe caractere. Revenind asupra principiilor, Hegel le afirmă din nou cu toată limpezimea:

„*În dramă*, scrie el, *este hotărîtoare voința internă, ceea ce ea cere și trebuie să facă, și această voință internă alcătuiește temelia permanentă a tuturor evenimentelor constituind acțiunea dramei... În epică însă împrejurările și accidentele externe au aceeași însemnătate ca și voința subiectivă și ceea ce omul îndeplinește ne apare ca ceva aparținînd unui plan extern, astfel încît acțiunea omenească este determinată și pusă pe calea ei de complicația evenimentelor. Individul lucrează epic nu numai ca om liber, din sine și pentru sine însuși, ci stînd în mijlocul unei totalități al cărei scop și ființă... constituie nesmintita temelie reală a oricărui individ particular*". Desigur, Hegel nu subliniază cu aceeași energie, ca Goethe și Maiorescu, pasivitatea eroului epic, căruia i se recunoaște și o oarecare libertate a voinței, lucrînd în colaborare cu presiunea evenimentelor externe. Totuși, în relevarea acestei din urmă componente, absentă din lumea de motive a eroului tragic, se afirmă înrudirea destul de evidentă dintre teoriile lui Hegel și acelea expuse de criticul nostru.

Din estetica lui Hegel, alăturarea eroului tragic de cel epic trece în toată speculația idealistă asupra artei. Fr. Th. Vischer (în *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen*, 1846, vol VI, ed. 1923, pag. 132) recunoaște și el că eroul tragic apare ca „*subiectul activității proprii celei mai vii*", în timp ce, după cum ni se spune mai tîrziu (ibid., pag. 180) despre „*un erou de roman nu se poate vorbi decît într-un mod ironic, deoarece el nu acționează singur, ci este în chip esențial punctul mediu, dependent și elaborator, în care se concentrează condițiile de viață ale lumii, puterile conducătoare ale culturii unui timp, maximele societății și efectele împrejurărilor sale*". Considerații asemănătoare reapar în toată estetica germană de la mijlocul veacului trecut dar urmărirea lor mai de aproape este aci inutilă. Cele arătate sînt suficiente pentru a sprijini și cu acest plus de dovezi afirmația, făcută de noi și altădată, potrivit căreia estetica lui Maiorescu aparține curentului idealist al secolului trecut, în ale cărui opere ea a găsit totdeauna principalele ei izvoare.

Titu Maiorescu

Fiul lui Ioan Maiorescu (1811—1864), unul din dascălii ardeleni descălecați în Principate în prima jumătate a veacului trecut pe urmele lui Gh. Lazăr, s-a născut în Craiova, la 15 februarie 1840. În momentul acela, Ioan Maiorescu, profesor al Școlii centrale din Capitala Olteniei, trăia un scurt popas într-o carieră bîntuită de multe restriști și de o lungă rătăcire. Fire dîrză și bucuroasă de luptă, iscînd adeseori dușmănii, ocupînd diverse catedre în intervalele tribulațiilor sale politice, care îi aduc în două rînduri destituirea și expulzarea, revoluționar în 1848 și agent al guvernului provizoriu pe lîngă Dieta din Frankfurt, apoi translator al Ministerului de Justiție din Viena, pînă la înapoierea lui în țară ca profesor la Colegiul Sf. Sava și la Facultatea de litere, Ioan Maiorescu a fost un cap politic, făuritorul unui mare plan de unire a tuturor țărilor românești, în fine autorul mai multor scrieri, printre care *Die Romanen der oesterreichischen Monarchie*, 1849, apoi *Itinerarul în Istria* și *Vocabularul istriano-român*, publicate abia după moartea lui, în *Convorbiri literare*, prin îngrijirea fiului. Înrudit cu Timotei Cipariu și probabil cu Petru Maior, ceea ce ar explica schimbarea adevăratului său nume de Trifu în acela purtat mai tîrziu, catolic unit și teolog blăjan, latinist și naționalist, atașat deopotrivă monarhiei habsburgice și idealurilor de romanitate ale poporului nostru, Ioan Maiorescu era un tip reprezentativ pentru inteligența ardelenească în epoca lui. Ioan Maiorescu se căsătorise cu Maria Popazu (1819—1864), sora protoereului Ioan Popazu, întemeietorul Gimnaziului român din Brașov și mai tîrziu Episcop al Caransebeșului, mare orator, primul deținător al unui asemenea dar în

familie. Familia Popazu era originară din Vălenii de Munte şi, prin ascendeţele ei mai îndepărtate, poate din Macedonia. Din căsătorie se născuseră doi copii, Emilia, devenită d-na Humpel, şi Titu-Liviu, care va iscăli cu întregul lui nume latinist pînă în primii ani după înapoierea de la studiile sale în străinătate.

Lunga petrecere a lui Ioan Maiorescu la Viena face necesară educarea fiului care absolvise prima clasă a Gimnaziului din Braşov, într-o şcoală a locului. Ajutorul domnitorului Barbu Ştirbei, completat cu un stipendiu ardelenesc, îngăduie intrarea într-un institut de elită, vestitul Theresianum. Tînărul Titu Maiorescu rămîne aci timp de şapte ani, între 1851 şi 1858, mai întîi ca extern, apoi ca pensionar al şcolii. Învăţămîntul în Theresianum se călăuzea după idealuri educative aristocratice, aşa cum ele se constituiseră în Europa încă din Renaştere. În afară de programul ştiinţific şi literar, cu bune umanităţi clasice şi cu multe cunoştinţe de limbi străine, şcoala dădea ucenicilor ei un îngrijit învăţămînt artistic, pe care tînărul îl completa în multele prilejuri ale Vienei muzeologice, teatrale şi muzicale de atunci, ba chiar şi ore de dans (puţin iubite de altfel) : programul de studii al unui viitor *„om de lume“*. Colegii lui Titu Maiorescu la Theresianum sînt vlăstare ale aristocraţiei austriace, nume împodobite cu particula nobilară, posesori ai titlului de baroni, conţi sau simpli nobili, rareori pomeniţi altfel decît cu atributul lor. Pe unul din aceştia, Contele Welsersheimb, îl va regăsi ca ministru plenipotenţiar al Austriei în Bucureşti. Rinaldini ajunge guvernator la Triest. Cu Tegetthof, fratele vestitului amiral, duce mai tîrziu o corespondenţă ştiinţifică. Dacă adăugăm că societatea românească pe care o frecventează acum şi apoi, la Berlin, era aceea boierească, singura care călătorea sau învăţa în străinătate, ne explicăm îndeajuns atracţia lui, la înapoierea în ţară, pentru aceeaşi lume, ca şi faptul că ea îl adoptă ca pe unul de al său. Gheorghe Racoviţă devine, din vreme studiilor la Viena, un prieten statornic. Dimitrie Sturza trece prin Junimea ca o umbră speriată de libertăţile locului. Împreună cu el şi cu fratele lui, Gheorghe, Maiorescu citise la Berlin pe Fichte şi pe Voltaire. Teodor Rosetti, întîlnit la Paris, este aliatul primului moment. Mai tîrziu, tovarăşul intimităţii sale este I. A. Cantacuzino-Zizin, cu care împărtăşeşte cultul lui Schopenhauer şi căruia îi inspiră traducerea în limba franceză a *Lumii ca voinţă şi reprezentare*. Fiul lui Ioan Maiorescu, elevul Theresianului din Viena, colegul de studii al tinerilor boieri români în străinătate, este un aristocrat prin adopţiune.

Din vremea studiilor la Theresianum datează prima sută de pagini a *Însemnărilor zilnice*, un document care a impresionat la apariţia lui. Scriitorul care reprezintă un caz de cristalizare atît de precoce, încît paginile publicate de el înaintea vîrstei de treizeci de ani sînt scrise cu o siguranţă niciodată dezminţită de atunci, ne oferă, în primele părţi ale jurnalului său intim, mărturia epocii sale de pregătire, un Maiorescu care nu este încă deplin el însuşi, se caută, se întrezăreşte şi deodată se află. Interesul psihologic al acestui document n-a putut scăpa nimănui. Închegarea deplină a

formei și siguranța liniștită a întregii manifestări, atît de caracteristice pentru scriitorul de mai tîrziu, apar la capătul unei adolescențe tumultuoase, comprimînd elanuri, învingînd obstacole intime, calmînd deznădejdi și îndoieli, întregul proces al unei vieți interioare bogate, care explică de ce amintita formă sigură și bine închegată va avea totuși un sunet plin. Tînărul care, la intrarea lui în școală, avea atît de puține cunoștințe de limba germană, încît parcurgea drumul de la tablă pînă la locul lui în bancă în hohotele de rîs ale clasei, este un ambițios. Cu mare grijă își notează eșecurile ca și succesele, pînă în momentul în care sfîrșitul stagiului școlar îi aduce locul de frunte în promoție. Lecturile, planurile literare, unele realizări, se adună treptat, prefigurînd de pe atunci interesele statornice de mai tîrziu. Studiosului îi place să învețe pe alții. Paralel cu propriile sale progrese în studiul limbii engleze, al flautului sau al desenului, în matematici sau în filozofie, el împărtășește cunoștințele sale altora, uneori pentru mici retribuții în oraș, de cele mai multe ori în școală, spre folosul colegilor. Un cerc se formează în jurul lui. Adolescentul este șef de școală și aderenții lui primesc în bloc, dar uneori în derîdere, numele de „*filozofi*". Foarte vie este relația lui cu toți colegii. Ca și mai tîrziu, în alte părți ale însemnărilor sale, cînd în perspectiva puterii politice, el își recapitulează cercul prietenilor și cunoscuților, pe cei care i-ar fi stat sigur la dispoziție și pe cei care ar fi trebuit să fie cuceriți pentru acțiunea lui, tînărul își cîntărește și caracterizează pe rînd colegii, pe dușmanii nelipsiți și pe cei cîțiva prieteni. Unii din aceștia îi inspiră sentimente romantice, dar elanurile sînt repede rectificate de judecata asupra meritului real al înzestrării spirituale a amicului. Iubirea lui nu o merită oricine, ci numai acela care se face vrednic de ea prin însușirile minții și ale inimii. Ca în cea mai curată dialectică platoniciană, iubirea este un drum către o valoare mai înaltă, un act de fecundare spirituală între un maestru și un discipol. Tînărul atinge astfel, fără să-și dea seama, fundamentul oricărei pedagogii, al asociației în iubirea curată, ca formă a iubirii pentru marile valori ale spiritului : o temelie din care maestrul atîtor generații, prietenul de totdeauna al tineretului, va dezvolta marea lui vocație profesorală. Îndoieli îl asediază, totuși, adeseori un rău lăuntric, cu lipsă de somn și gînduri de moarte, fenomene însoțitoare ale desăvîrșirii unei mari lucrări interioare, cînd deodată, prin învățămîntul profesorului Suttner, un herbartian, se produce revelația :

„*Pentru direcțiunea mea științifică*, scrie el la sfîrșitul anului 1857, *a fost de cea mai mare însemnătate cunoștința cu o privire generală asupra filozofiei și cu logica, această știință așa de extrem de interesantă. Ea m-a adus să năzuiesc spre cea mai bună formulare a cugetării, spre o exprimare fără greșeli, scurtă,* **adevărată**, *spre o ferire de acele cuvinte umflate și goale, pe care tinerii sînt așa de aplecați să le întrebuințeze ; ea mi-a insuflat întîi într-adevăr iubirea pentru o direcție de gîndire de care* **niciodată** *nu mă voi despărți*".

Adolescentul întreprinde el însuși redactarea unui manual de logică, desigur prima formă a lucrării de mai tîrziu, dar în același timp, o dată cu

cîştigarea criteriului filozofic, trăieşte catastrofa definitivă a credinţelor religioase. Muza amuţeşte în acelaşi timp. *„De cînd am ajuns a fi pregătit în mod serios din punct de vedere ştiinţific, nu-mi reuşeşte nici o rimă“.* Cu toate acestea şi mai tîrziu, dar numai pînă în 1878, Maiorescu aşterne din cînd în cînd cîte o poezie în limba germană. Cele unsprezece bucăţi publicate de I. Torouţiu (*Gedichte, 1940*), din manuscrisele păstrate de Livia Dymsza, fiica criticului, sînt realizări vrednice de tot interesul, prin forma lor strînsă, prin simţul muzical pe care îl dovedesc şi prin mărturia sentimentelor eliberate în reflecţia generală, ca o indicaţie a direcţiei pe care o lua totdeauna viaţa interioară a autorului.

În 1858, după o scurtă vacanţă petrecută la Braşov, Maiorescu apare la Berlin, ca student al Facultăţii de filozofie. Hegelianul Werder îl sfătuieşte să studieze pe Schopenhauer, ca un drum care îl poate conduce cu mai multă siguranţă către Kant. Era vremea în care întreaga filozofie germană recomandă regăsirea izvoarelor criticismului. În curînd, va răsuna strigătul lui Otto Liebmann: *„Înapoi la Kant“* (*Kant und die Epigonen, 1865*). Werder socoteşte însă că drumul cel bun porneşte de la Schopenhauer. Kant văzut prin Schopenhauer va rămîne şi mai tîrziu, după mărturia tuturor foştilor săi studenţi, acela pe care îl va prezenta Maiorescu la cursurile sale. Pînă acum, influenţa filozofică cea mai însemnată, filtrată prin învăţămîntul lui Suttner, fusese aceea a lui Herbart, a cărui lectură poate fi urmărită în *Însemnările zilnice*. *Însemnările* se opresc însă în 1859, pentru a fi reluate la Iaşi, în 1866, încît din multele lecturi ale perioadei berlineze, desigur tot atît de întinse ca cele din Viena, nu aflăm, ca demne a fi reţinute pentru înţelegerea formaţiei gînditorului, decît despre citirea lui Spinoza, despre aceea, cu multe rezerve critice, a lui Voltaire, apoi a lui Feuerbach. În 1859, Universitatea berlineză refuzînd să soluţioneze pozitiv cererea de echivalare a ultimilor doi ani de la Theresianum, Maiorescu se duce la Giessen, unde în iulie îşi poate trece doctoratul. În toamna aceluiaşi an se întoarce pentru puţină vreme în ţară, ţinînd la Bucureşti conferinţa despre *Socialism şi comunism*, asupra căreia vom reveni într-un alt complex de idei. După informaţiile comunicate lui Soveja, teza de doctorat ar fi purtat titlul *De philosophia Herbarti*. Investigaţiile întreprinse la Giessen nu m-au putut duce însă la găsirea tezei lui Maiorescu şi nici la vreo indicaţie, în actele Universităţii, despre vreo teză cu acest subiect sau chiar despre vreo lucrare oarecare prezentată ca disertaţie inaugurală. Lipsea oare în acel moment, dintre îndatoririle candidaţilor la doctorat, prezentarea unei lucrări scrise? Lucrarea va fi fost oare citită în vreunul din seminariile profesorilor cu care a fost trecut mai apoi examenul oral? Dovada preocupării mai îndelungi cu sfera de idei a herbartismului o prezintă însă articolul *Uber des Herbartianers C. S. Cornelius teleologische Grundgedanken*, apărut în revista *Der Gedanke* în 1862, un text important pentru că dovedeşte sforţarea de a sprijini şi prin filozofia lui Herbart, atitudinea ateistă cu corelatele ei, respingerea ideii de finalitate în lume şi a aceleia despre nemurirea sufletului, tot atîtea motive tipice ale gîndirii maioresciene. Pierduta „teză“ a lui Maiorescu se va fi alimentat oare din aceeaşi sferă de

probleme ? Ele apar şi în scrierea din 1861 *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form,* unde alături de o sistematizare a psihologiei şi logicii, în spiritul lui Herbart, ideile de filozofie practică şi religioasă sînt împrumutate lui Feuerbach, unul din reprezentanţii *„stîngii“* hegeliene. Autorul se declară pentru înţelegerea lui Dumnezeu şi a vieţii de dincolo ca nişte proiecţii ale idealurilor omeneşti în viaţa de aci. Cît despre oportunitatea morală a unei astfel de antropologizări a religiei, ea i se pare lui Maiorescu incontestabilă :

„Tocmai pentru că nemurirea lipseşte, viaţa muritoare dobîndeşte mai mult conţinut ; tocmai pentru că nu mai există o altă viaţă, trebuie s-o întrebuinţăm bine pe aceasta ; tocmai fiindcă după moarte nu există nici răsplată nici pedeapsă, trebuie să facem binele pentru el însuşi şi să ocolim răul pentru că este rău“.

Întemeierea unei morale laice, una din preocupările vremii, este gîndul care inspiră şi scrierea lui Maiorescu. Mai tîrziu, în recenzia pe care o consacră *Psihologiei empirice* a lui I. Popescu (*Convorbiri lit.*, XV), Maiorescu judecă vechea sa lucrare ca pe *„o prea juvenilă încercare filozofică“.* Totuşi aci aflăm momentul cristalizării unei atitudini rămase multă vreme aceeaşi. Poziţiile filozofării laice inspiră multe din gîndurile şi vederile practice ale autorului în deceniul următor. Astfel, în 1870, el ia atitudine împotriva Ministrului Instrucţiunii Publice, generalul Chr. Tell, care dorea să întrebuinţeze preoţii ca învăţători săteşti. Şcoala trebuie să rămînă *„în sensul culturii moderne care respinge pretutindenea influenţa bisericii“*, observă criticul. Recenzînd în *Convorbiri literare* (II) manualele de istorie ale lui W. Putz, adaptate de I. G. Meşota, el laudă imparţialitatea lor *„depărtată de atmosfera bigotă“.* Părerile lui Maiorescu asupra religiei pot fi încă mai limpede urmărite în conferinţa publică pe care o ţine la Iaşi în 1871 şi pe care Miron Pompiliu o rezumă în *Convorbiri.* După 1871 poziţia laică este abandonată, cel puţin în scrieri sau în alte manifestări publice, încît ea n-a mai intrat cu nici un rol în imaginea pe care posteritatea şi-a format-o despre Maiorescu din singura cunoaştere a scrierilor republicate de el însuşi în ediţia lor curentă. Ba chiar în 1891, în legătură cu vechea controversă, el procedează la o retractare în Senat, aprobînd întrebuinţarea preoţilor ca învăţători, pentru motivul că sentimentul religios este singurul *„interes ideal cu care putem spera să atragem pe ţăranul român către şcoală“.* Laicismul nu va fi de altfel singura tendinţă eliminată în cele din urmă şi absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui ne va pune şi în faţa altor manifestări destul de felurite de acelea prin care el şi-a cucerit rostul său istoric, dar nu mai puţin interesante în stabilirea procesului prin care s-a format puternica şi complexa lui personalitate.

În acelaşi an în care apare la Berlin *Einiges Philosophische*, Maiorescu are şi o altă manifestare. Solicitat să ţină o conferinţă în folosul unui fond destinat ridicării unui monument lui Lessing, Maiorescu vorbeşte despre *Vechea tragedie franceză şi muzica lui Wagner.* Această conferinţă, repetată apoi în Paris la *Cercle des sociétés savantes* şi la *Philosophische Gesellschaft* din Berlin, în al cărei organ, *Der Gedanke* (II, p. 112 urm.) ea apare într-un text

rezumativ, împreună cu discuţiile care i-au urmat, aduce dovada originii hegeliane a esteticii viitorului critic. Pornind de la definiţia hegeliană a frumosului ca *„deplina pătrundere a ideii cu aparenţa sensibilă"*, Maiorescu arată că echilibrul frumosului este compromis în cazul *„sublimului"*, prin preponderenţa momentului ideal, şi în cazul *„fermecătorului"*, prin predominarea momentului sensibil. În faţa frumosului se afirmă astfel două din *„modificările"* lui. Problema *„modificărilor frumosului"* era una din cele mai discutate în cercul esteticii hegeliene. Pe articulaţiile ei sînt construite sistemele unui Vischer sau Schassler. Se înţelege atunci interesul cu care comunicarea a putut fi considerată în cercul hegelian al aşa-numitei *Philosophische Gesellschaft* din Berlin, unde ea prilejuieşte o discuţie la care iau parte cele mai de seamă forţe hegeliene ale momentului, un C. L. Michelet, un Schassler, un Adolf Lasson, un Pasquale d'Ercole. Modificarea estetică a frumosului reprezentată de *„sublim"* subsumează tragedia lui Corneille şi muzica lui Wagner, aceasta din urmă opusă caracterului *„fermecător"* al muzicii italiene. Apropierea dintre Corneille şi Wagner era destul de neaşteptată, dar ea putea să dea o indicaţie pentru situarea estetică a muzicii wagneriene, atît de discutată în aceeaşi vreme. În timp ce se desfăşura toată această activitate, Maiorescu îşi continuă studiile la Paris, unde o bursă a Eforiei Instrucţiunii Publice, acordată cu îndatorirea pentru bursier să obţină titlul de licenţiat în litere, îl aduce să ceară şi să obţină echivalarea doctoratului său din Germania. Studii noi întreprinde Maiorescu în vederea licenţei în drept, pentru care prezintă, după trecerea examenelor orale în 1860 şi 1861, o teză cu titlul *Du régime dotal*. Şederea în timpul celor doi ani la Paris este deseori întreruptă de înapoieri la Berlin, unde tînărul, mereu însufleţit de dorinţa de a preda lecţii de filozofie, în unele institute particulare, şi de limba franceză, în casa consilierului juridic Kremnitz, cunoscuse pe cele două fete ale acestuia şi se logodise în cele din urmă cu cea mai mare dintre ele, cu Clara, care îi devine soţie în 1862.

În 1861 este în Bucureşti, şi îndată anunţă un *„curs public şi popular"* despre *Educaţiunea în familie „fundată pe psihologie şi estetică şi cu privire perpetuă la cercustările* (!) *noastre"*, adaugă anunţul publicat în *Românul* şi redactat desigur de Maiorescu într-o limbă care păstra încă unele din creaţiile verbale ale latinismului. Cursul durează pînă în ajunul vacanţei de Paşti. Cuza-Vodă îl primeşte în audienţă şi recomandă ministrului Brăiloi numirea lui în magistratură ; dar după şase luni, la sfîrşitul anului, este trimis ca director al Colegiului naţional din Iaşi şi al internatului său, fiind însărcinat în acelaşi timp cu un curs de istorie la Universitate. În primăvara anului următor anunţă, ca şi la Bucureşti, un curs public despre familie şi educaţie, adresînd o invitaţie specială doamnelor din societatea ieşană. Hasdeu comentează în *Lumina* prospectul lui Maiorescu, amestecînd elogiul cu persiflajul. La sfîrşitul anului 1863 apare *Anuarul Gimnaziului şi Internatului din Iaşi*, în care directorul publică o disertaţie : *Pentru ce limba latină este chiar în privinţa educaţiei morale studiul fundamental în Gimnaziu ?*. Cîteva din motivele tipice ale gîndirii maioresciene apar în acest text, în legătură vizibilă cu izvorul lor : clasicismul.

„*Acest studiu, ca studiu antic* — scrie Maiorescu — *mai are și propagă calitatea cea eminentă a întregei anticității pe care unii o numesc obiectivitate, alții realitate, și a cărei esență este: a scoate egoismul sau mai bine individualismul din fiecare om și a-l supune pe acesta unei sfere superioare, adică întrucît este cetățean — statului și disciplinei, întrucît este spirit gînditor — naturei, lucrului și adevărului. Astfel subiectivitatea cu luptele nefericite ce le produce lipsește dintr-însa. Și de aici provine impresiunea de repaus și de mărime ce ne-o produce anticitatea, pare că dintr-un rîu turburat intrăm în oceanul limpede; de aici provine diferența că, pe cînd din scrierile modernilor auzim un individ cu mărginirea sa egoistă, în operele clasicității, în Tucididie, în Cesar și-n Salustie, nu auzim pe istoriograf, ci pare că auzim însăși istoria; în epopeele lui Omer și-n cîntecele rustice ale lui Virgil, nu vedem pe poet, ci chiar întîmplarea și realitatea poetică...*".

Comparația dintre antici și moderni era curentă în ideologia literară germană de la Goethe, de la frații Schlegel și mai ales de la tratatul despre *Poezia naivă și sentimentală* al lui Schiller. Același este izvorul caracterizării anticilor prin obiectivitatea lor. Imaginea maioresciană a antichității este aceea a clasicismului german.

În toamna lui 1863, Maiorescu este numit și la direcția Școalei normale de învățători de la Trei-Ierarhi, așa-numitul *Institut Vasilian*, unde printre elevi se găsea și Ion Creangă. La sfîrșitul anului apare un alt *Anuar* cu un articol al lui Maiorescu despre *Regulile limbii române*. În același timp este desemnat ca rector al Universității, la o vîrstă cînd alții trăiesc abia ezitările începutului. Tînărul rector încetase atunci să mai propună cursul de istorie, asumîndu-și pe acela de filozofie, suplinit pînă atunci de Simion Bărnuțiu. În mijlocul acestor împrejurări se întemeiază Junimea, a cărei primă manifestare este amintita serie de „*prelecțiuni populare*" ținute de Maiorescu, Carp și Pogor. În 1866, împreună cu o parte din prietenii grupați în Junimea, cu Melic, Culianu, L. Ciurea, P. Paicu etc., ia ființă *Institutul Academic*, o școală particulară căreia îi era hărăzită o lungă și fecundă existență. Acțiunea lui Maiorescu se întinde astfel pe întreaga rețea a învățămîntului din Iași. Serii numeroase de elevi trec prin mîna lui. Influența lui nu încetează să crească și de pe atunci se formează marele lui prestigiu, acea extraordinară putere de sugestie care face pe numeroșii lui școlari nu numai să gîndească în felul maestrului, dar chiar să adopte mimica și atitudinile lui. Un fost elev ai acelor ani ai începuturilor didactice, devenit el însuși junimist și colaborator al Convorbirilor cu articole de pedagogie, C. Meissner, în amintirile publicate în 1910 (*Conv. lit.* XLIV), evocă astfel împrejurările:

„*Ascendentul asupra noastră a profesorului,* ce seamăn n-avea *era atît de covîrșitor, încît de la o vreme și pe nesimțite* **forma înghițind fondul** *ne pomenirăm că glăsuim, gesticulăm, mișcăm capul aidoma după modelul atît de scump nouă. Progresam, văzînd cu ochii. Cei mai ceapcîni dintre noi, în orele libere, ocupam catedra și țineam disertații întregi. Ce spuneam era indiferent;* **cum** *spuneam aici era totul*".

Interesanta amintire a lui C. Meissner atrage atenţia asupra uneia din primejdiile influenţei lui Maiorescu, chipul în care ea a putut încuraja uneori formalismul şi virtuozitatea. Retorica maioresciană a devenit o categorie destul de răspîndită în generaţia de elevi ai marelui profesor. Dar influenţa lui Maiorescu s-a redus oare numai la atît? Nu sînt atîtea alte idei fructuoase care prin opera şi modelul lui au schimbat faţa culturii noastre? În martie 1867 apar *Convorbirile*. De aici înainte activitatea lui Maiorescu iese definitiv din faza debuturilor şi se angajează pe mai multe direcţii, dintre care noi vom urmări, în legătură cu dezvoltarea împrejurărilor lui de viaţă, mai ales pe acele cu un rol oarecare în mişcarea culturală şi literară a timpului.

Activitatea literară a lui Maiorescu se împarte în două perioade, despărţite printr-un răstimp de tăcere. Prima perioadă coincide cu restul epocii lui ieşene, întinzîndu-se de la 1866 la 1873. Este vremea marilor lupte pentru limbă, pentru literatură, pentru adevărul în cultură, aceea în care Maiorescu aduce contribuţiile cele mai de seamă ale întregii lui cariere, aceea în care se precizează icoana şi rostul lui. Încă din 1864, indispuşi de influenţa în creştere a tînărului profesor, adversarii îi înscenează un proces penal. Denunţătorul şi acuzatorul în tot timpul procesului este Nicolae Ionescu, profesor universitar şi conducător al *„fracţiunii libere şi independente"*, unul din bărbaţii politici foarte influenţi ai epocii, cunoscut prin uşurinţa lui de a inunda oricînd tribuna şi catedra prin valul oratoriei sale. Procesul se desfăşoară într-o penibilă atmosferă de scandal public. Carp şi Negruzzi ameninţă că vor provoca la duel pe oricine va repeta calomniile născocite pe seama prietenului lor. Maiorescu obţine achitarea. Adversarii nu dezarmează. Ne găsim într-o epocă de ferocitate politică. Peripeţiile acestei epoci cu destituiri şi reintegrări telegrafice, cu contestări ale calităţii sale de cetăţean etc. alcătuiesc un întristător tablou al vremii. În 1874, Maiorescu este ales deputat şi se prezintă la Cameră; dar ministrul Tell, dorind să împiedice venirea în Parlament a profesorilor opoziţionişti, îl consideră demisionat, ca unul care nu obţinuse în prealabil concediul legal. Abia în 1884 Gh. Chiţu îl recheamă la Universitate, de data aceasta la catedra de Logică şi Istoria filozofiei contemporane din Bucureşti. Activitatea publicistică a criticului, în epoca fecundităţii sale celei mai mari, se desfăşoară în mijlocul acestor împrejurări, al căror efect moral ne este păstrat în *Însemnări*. Îndepărtat din învăţămînt şi consacrîndu-se avocaturii pe care începuse s-o practice de la Iaşi, Maiorescu străbate o criză sufletească puternică, cu gîndul de a părăsi viaţa sau de a se expatria, cînd, încă din 1876, neînţelegerile sale în căsătorie se înmulţesc. Lungul interval al lipsei sale din publicistică adică epoca dintre 1873 şi 1880, coincide cu activitatea sa politică şi cu dificultăţile vieţii sale de familie. Timpul nu trece totuşi în zadar, pentru că în intervalul ministeriatului său, Maiorescu elaborează proiectul de lege pentru reforma învăţămîntului, în care junimismul obţine una din primele lui expresii politice. În 1876 apare, ca fructul unor preocupări mai vechi, *Logica*.

Privită în întregul ei, activitatea publicistică a lui Maiorescu în prima ei perioadă apare ca o masivă încercare de a sparge complexul dominant al culturii noastre în acel moment și a-l înlocui cu unul nou, conținînd valori de care cultura noastră avea mare nevoie. Acest complex era format din moștenirile latinismului ardelean sporit cu tot ce le adăugase mentalitatea pașoptistă. Pînă după 1860 tipul reprezentativ al culturii românești era acela al unui patriot ardent, trăind în conștiința latinității lui și un liberal înflăcărat de noile idealuri ale democraților apusene. Astfel de oameni au fost Eliade Rădulescu, în prima lui perioadă, N. Bălcescu și Mihail Kogălniceanu, C. A. Rosetti, Ion Brătianu, Cezar Bolliac, D. Bolintineanu, adică mai toți acei gînditori, scriitori sau conducători politici care creează modelele generației următoare, unii din ei trecînd cu activitatea lor pînă în epoca mai nouă. Educația lui Maiorescu, desăvîrșindu-se în străinătate, rămîne neatîrnată de atmosfera culturală a țării. Fiul lui Ioan Maiorescu, care cel puțin în felul său de a scrie, trădează în primele părți ale *Însemnărilor* sale unele din particularitățile latiniste ale tatălui, nu reproduce tipul curent în aceeași vreme. Unele din apropierile care se pot face sînt mai mult exterioare. Astfel, pedagogul care demonstrează foloasele limbii latine, nu-și extrage principiile din izvoarele latiniștilor ardeleni și a discipolilor munteni. Aderențele lui latine nu s-au format în contact cu Roma și nici cu Blajul, ci în lectura neoumaniștilor germani. În singura direcție socială, tînărul Maiorescu se apropie mai mult de formula vremii, deși nu înrîurirea pașoptistă pare să fi fost aci determinantă, ci unele curente generale în Europa. Cînd în 1859, cu prilejul scurtei sale treceri prin București, ținuse amintita conferință despre *Socialism și Comunism*, pronunțîndu-se împotriva acestor directive, el folosise totuși prilejul pentru a proslăvi „*liberalismul*", „*ideea cea măreață și umană*", acum se exprima A. Pelimon în darea de seamă pe care i-o consacră în *Reforma* din 24/6 septembrie 1859. În 1868, Maiorescu ține la Iași ciclul de „*prelecțiuni*" *Cercetări psihologice*, despre al căror conținut ne putem face o idee din seria de articole rezumative ale lui C. Eraclide (*Conv. lit. II*). Ajungînd în cursul acestor prelegeri, la înfățișarea legii „*celor trei stări*" a lui Auguste Comte, oratorul face să culmineze expunerea sa cu declarații în cel mai hotărît spirit democratic. Astfel de declarații n-aveau de ce surprinde în gura lui Maiorescu, dacă ne gîndim că în același an, el formula împotriva lui Bărnuțiu principiile umanitare ale liberalismului. Maiorescu a trecut fără îndoială, printr-o perioadă de gîndire liberală. Atitudinea laică, amintită mai sus, aparținea aceleiași orientări. Dar Maiorescu nu rămîne un liberal și un democrat, în felul care îl înrudește la un moment dat. cu pașoptismul muntenesc. Orientările sale în această privință sînt eliminate mai tîrziu, ca și laicismul, căruia dacă îi va fi acordat adeziunea sa intimă tot timpul, n-a mai ținut să-l manifeste public. În același an în care — după spusele lui Eraclide — schema lui Auguste Comte asupra fazelor istoriei civilizației îi prilejuiește lui Maiorescu reflecții asupra finalităților democratice ale omenirii, *Aforismele* pe care le publică în Convorbiri, conțin

o cugetare de cel mai mare interes pentru îndrumarea lui de aici înainte. Neîncrederea față de valoarea teoriilor generale, împreună cu grija în orice moment pentru sarcina concretă a adaptărilor la realitate, produc în seria *Aforismelor* din 1868, următoarea reflecție:

„*Toate principiile generale sînt indiferente pentru bine și rău. Cauza este că principiul se ține de sfera abstractă, iar binele și răul de sfera concretă... Este dar fals în teorie și timp pierdut în practică de a discuta despre binele și răul ideilor generale și totul atîrnă de la aplicarea concretă. O partidă politică este liberală numai în aplicarea practică, iar principiile ei teoretice se pot numi liberale sau X, Y, căci în orice caz sînt indiferente*".

Însemnînd aceste gînduri, Maiorescu își ia rămas bun de la manifestarea filozofică a principiilor liberale, părînd să rămînă atașat mai departe practicii lor. Dar această deplasare a accentului de la teoretic la practic, de la abstract la concret, conținea în sine îndepărtarea principiului ideologic cuprins în nucleul oricărui liberalism desprins din trunchiul Revoluției franceze. Încă din momentul conferinței sale berlineze despre *Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner*, după cum ne informează rezumatul apărut în *Der Gedanke* (I, pg. 250), înainte de repetarea ei la *Philosophische Gesellschaft*, Maiorescu afirmase că:

...„*francezii sînt ideologii propriu-ziși și, în această calitate, au solicitat dezvoltarea istoriei universale, dar în același timp, s-au aruncat fie în extremitatea realității practice, fie în entuziasmul idealurilor vide ale inteligenței, pe cînd germanii au năzuit pururi către realizarea idealurilor lor*".

Aceeași distincție revine acum în aforismul din 1868, care marchează momentul trecerii definitive de la ideologia revoluționară la punctul de vedere practic. Ceea ce va surprinde de aci înainte în toată activitatea lui Maiorescu va fi caracterul ei aplicativ. Filozoful, trăind în lumea interioară a cugetării abstracte, se manifestă în afară ca om practic, ca profesor atent chiar la sarcinile modeste ale îndrumării pedagogice și ale administrației școlare, ca profesionist al criticii militante nedisprețuind să se angajeze în lucrările îndrumării elementare. Toată vremea, considerînd pe Maiorescu în felul său de a se comporta, avem impresia că el rămîne voit cu un pas sau doi în urma pregătirii și a sferei interioare a gîndurilor sale mai înalte. În 1872, înțelegîndu-și cu multă luciditate rostul său în cultura noastră, el notează aceste idei:

„*Tot ce e de valoare trebuie să fie gîndit și săvîrșit în mod* **original**, *în orice țară, mai ales și cînd e vorba de a aduce într-o țară mai puțin cultivată cultura superioară a alteia. Traduceri, locuri comune searbede, deși ar fi locuri comune numai în țara cultă și lucruri nouă pentru cea incultă, n-au nici un efect și sînt deci pierdere de vreme păgubitoare. Pentru ce? Pentru că orice noțiune (și într-asta se rezumă așa-zisa cultură) este o formulă abstractă care nu mai are nici un înțeles cînd îi lipsește intuiția premergătoare. Pentru un om care și-a făcut educația într-o țară mai cultă, problema, cînd e vorba de activitatea sa într-o țară mai puțin cultă, sună așa: Cu care*

domeniu dintre cele ce există de fapt în această țară trebuie să faci legătura, pentru ca elementele sale intuitive să fie grupate spre abstragerea muncii de cultură generală mai înaltă? Aceasta este însă o muncă **originală**, *scoasă din izvorul străvechiu al intuiției*".

Kant spusese că intuiția fără noțiune este oarbă, în timp ce noțiunea fără intuiție este goală. Ceva din spiritul acestei antiteze apare în însemnarea lui Maiorescu. Gînditorul, atît de luminat prin mulțimea ideilor generale pe care le avea la dispoziție, disprețuia mai mult ca orice vidul inteligenței neaplicată la sarcina pipăită și precisă. De aceea, cînd în 1876, va apăra în fața Camerei un proiect de reformă al învățămîntului, pe care de altfel nu va izbuti să-l treacă, îl vedem ridicîndu-se împotriva școlii secundare deatunci, care prin spiritul ei exclusiv umanistic, producea avocați, profesori și literați, dar nu și creatori de bunuri economice, adică o clasă burgheză menită să dea realitate regimului democratic introdus prin Constituția din 1866. Încă o dată Maiorescu vorbește în numele democrației, dar nu prin declarații de principii, socotite acum „*indiferente*", ci cu grija omului preocupat de realitățile practice. Proiectul din 1876, preconizează astfel creațiunea unui liceu real, împreună cu a unei școli politehnice la Universitatea din Iași. Ba chiar, slabul lui interes pentru latura ideologică în acțiunea politică apare mai izbitoare cînd, în 1891, devenit pentru a doua oară ministru al Instrucțiunii Publice, el renunță de a mai veni cu un proiect general de reformă, mulțumindu-se cu stipulări parțiale și de caracter administrativ, dar păstrînd ideea școlilor reale. Aceeași tendință de a lucra în concret, cu scopuri practice imediate, străbate și activitatea lui literară.

Domeniul național cu care Maiorescu stabilește legătura, ajungînd la prima lui operă **originală**, cum o numește în *Însemnări*, în acord cu înțelesul dat cuvîntului, este acela al scrierii limbii române. De curînd, ministrul I. Ghica luase măsura înlocuirii alfabetului chirilic cu cel latin. Cum trebuiau însă notate diferitele sunete ale limbii noastre? Junimea însărcinează pe Iacob Negruzzi cu alcătuirea unui proiect, dar lucrarea judecată insuficient este readusă în discuția Junimii, pînă cînd Maiorescu reia problema în broșura *Despre scrierea limbii române*, apărută într-o primă ediție în 1866 și, completată cu un capitol nou publicat între timp în *Convorbiri*, în a doua ediție din 1873. Printr-o limpede vedere a lucrurilor, Maiorescu nimerește de la început sistemul grafiilor ratificat în cea mai mare parte de timp. Numai pentru sunetele *ă* și *î* el nu-și dă seama de nevoia diferențierii lor în notarea scrisă, un punct asupra căruia va avea prilejul să revie mai tîrziu. Ceea ce îl împiedica să vadă limpede în această chestiune era părerea că literele trebuie să noteze dintre sunete numai pe cele care au o funcțiune logică și gramaticală: un principiu intelectual care se opunea fonetismului radical al lui A. Pumnul. În partea finală a studiului, Maiorescu combate etimologismul lui Cipariu, care era de părere că nu trebuie acceptate semnele pentru care nu există sunete corespunzătoare în limba latină și că, în toate formele ei, scrierea urmează să amintească nobila origine a cuvintelor noastre. Scrierea n-ar urma deci să ia act de milenara metamorfoză

fonetică a limbii. Poziţiei cipariene, procedînd prin decrete ale raţiunii, îi opune Maiorescu concepţia organică a limbii, conştientă de realitatea dezvoltării ei în timp. În numele acestei concepţii ni se arată că „...*ceea ce numesc etimologiştii corupţie fonetică este propria viaţă a limbii şi a inteligenţei unui popor, şi că nimeni nu are voie să li se opună din plăcerea de a vedea derivările lui etimologice exprimate prin litere*". În toată argumentarea sa, Maiorescu se întemeiază pe cunoştinţe lingvistice absorbite din cercetările mai vechi şi mai noi ale specialităţii, ceea ce îi dă posibilitatea să susţină o discuţie cu un lingvist de talia lui H. Schuchardt. Dar atacarea principiului etimologic, impus la Societatea Academică Română prin prezenţa latiniştilor, a lui Cipariu, A. T. Laurian, I. Massim şi alţii, aduce retragerea lui Maiorescu din această instituţie, puţin timp după numirea lui în 1867. Cipariu nu răspunde **ad rem** lui Maiorescu, discuţia părîndu-i-se de prisos după ce se explicase de atîtea ori în aceeaşi problemă. El se mulţumeşte în articolul *La una imputaţiune* din *Arhivul pentru filologie* cu o rezervă demnă şi cu amintiri duioase despre Ioan Maiorescu şi despre fiul, pe care îl cunoscuse copil. Bunele sentimente pentru prietenul tatălui şi pentru marele învăţat nu se umbresc de altfel nici în sufletul lui Maiorescu, care, în 1887, la moartea lui Cipariu, are ocazia să le declare în necrologul din Convorbiri. Cînd în 1879, revine la Academie, Maiorescu este însărcinat, împreună cu Hasdeu, Bariţiu, Odobescu şi Caragiani, să redacteze un proiect de ortografie. Lucrarea sub forma unui raport, citit în sesiunea generală din 1880, reprezintă faţă de sistemul propus în 1866, un pas mai departe spre fonetism. După alţi 23 de ani, adică în 1903, Maiorescu face din nou parte din comisia ortografică a Academiei şi concluziile publicate în broşura din 1904, redactată probabil de el, reprezintă victoria aproape integrală a fonetismului, adică a punctului de vedere pentru care scriitorii înşişi optaseră în cele din urmă. Academia Română, vechea fortăreaţă a etimologismului ardelean, trebuise să cedeze. În victoria fonetismului, adică a bunului simţ, Maiorescu avusese meritul să recunoască erorile ce-i stăteau în cale şi să se apropie neîncetat de buna direcţie, impusă în cele din urmă şi prin contribuţia sa.

Problema scrierii limbii române conducea, prin critica etimologismului latinist, în miezul altei preocupări, mai apropiată de practica literaturii însăşi. Căci latinismul nu propunea numai un sistem de notare a sunetelor, dar şi unul de vorbire. Pentru **inimă**, de pildă, latiniştii doreau să vadă nu numai scriindu-se, dar şi pronunţîndu-se **anima.**

„*Este raţional şi este cu putinţă*, se întreba Maiorescu, *să introducem în scrierea şi în vorbirea limbei de astăzi formele mai primitive şi mai curat etimologice ce le-am aflat în secolii trecuţi?*".

Evident, lucrul nu era posibil, deoarece paralel cu metamorfoza fonetică s-a produs una a înţelesului, ceea ce impune nevoia unui cuvînt nou pentru noţiunea deosebită desemnată prin el. Întreprinderea lui Laurian şi Massim în *Dicţionarul limbii române* era deci falsă în principiul ei. După cum, călăuzindu-se de un criteriu intelectual, Maiorescu socotea în 1866 că un sunet se cuvine a fi desemnat printr-o literă aparte atunci cînd are o funcţiune

logică şi gramaticală proprie, tot astfel este acum de părere că un cuprins intelectual într-o noţiune deosebită impune existenţa unui cuvînt nou. Dar acelaşi principiu intelectual nu numai că justifică dar şi limitează adoptarea noilor cuvinte. Din această pricină, în articolul *Neologismele* din 1881, Maiorescu se va ridica împotriva tuturor formaţiunilor verbale de recentă provenienţă străină, cînd pentru ele există în limbă cuvinte vechi, desemnînd acelaşi cuprins intelectual. Neologismele pot fi admise numai cînd e vorba de introducerea unor idei noi şi în aceste cazuri, pentru a rămîne în acord cu genul limbii noastre, ele trebuie căutate în celelalte limbi romanice, în special în cea franceză. Mai largă este problema împrumuturilor practicate de ziarele epocii din Transilvania şi Bucovina, prin folosirea procedeului de tălmăcire a zicerilor tipice, a idiotismelor, a metaforelor curente în limba germană şi prin care se producea o întinsă şi primejdioasă alterare a limbii noastre: o pagubă care cumpănea cîştigul dobîndit de acele foi în ordinea politică şi naţională. Un ziarist scria: „*Generalul Neipperg s-ar fi străpus la Berlin*"; **străpus** traduce pe **versetzt.** Un altul întrebuinţa expresia: „*în consunetul Statutelor*" şi avea desigur în minte „*im Einklange mit den Statuten*". Un al treilea vorbeşte despre „*un obiect legător de atenţiune*", traducînd din limba germană „*...die Aufmerksamkeit fesselnd*". Altul în fine scrie: „*Baronul B. se ridică din postul său de Ambasador*" şi obţine, pentru mintea românească, imaginea nepotrivită a ridicării Baronului B. de pe scaunul pe care ar fi fost aşezat mai înainte, în timp ce intenţia redactorului era numai să ne spună că înaltul funcţionar fusese îndepărtat (enthoben) din postul său. Fenomenul este acela pe care ştiinţa actuală îl indică prin termenul **decalcuri lingvistice.** Dar stilul ziariştilor ardeleni şi bucovineni mai păcătuia prin felul lui greoi cît şi prin expresia exagerată a sentimentelor. Dosarul *Junimii* reţinuse mai multe din manifestările lui. Maiorescu vestejeşte deopotrivă în ele **ridicolul** şi **neadevărul,** adică tocmai acele defecte pentru care era rolul lui şi al Junimii să creeze o stare de sensibilitate generală. Critica lui Maiorescu a produs un viu răsunet în Ardeal. Gh. Bariţ, alt fost prieten al lui Ioan Maiorescu, răspunde în *Transilvania,* una din foile vizate:

„*A cere de la noi astăzi ca să scriem pe placul d-lui Titu Maiorescu ar fi tocmai ca şi cînd ai cere de la ofiţeri, ca între, şuierăturile gloanţelor şi vaietele celor răniţi, să scrie raporturi şi buletine elegante şi caligrafice.*"

Prin îndoitul lui atac împotriva latinismului ardelenesc şi a limbii jurnalelor din Austria, Maiorescu îşi atrage însă mai mult inimiciţia bătrînilor. Tineretul va fi curînd de partea lui. Un fost camarad din Braşov, directorul liceului local, J. G. Meşotă, colaborator al *Convorbirilor,* introduce în şcoala sa ortografia fonetică şi, împreună cu alţi profesori, expune cu simpatie elevilor ideile pentru care militau Maiorescu şi colaboratorii lui din Iaşi. Din rîndurile acestor elevi se recrutează membrii *României June* vieneze, al cărei comitet are, în 1871, ca preşedinte pe I. Slavici, şi ca bibliotecar pe Eminescu. Prin aceştia şi prin contingentul de tineri veniţi de la Braşov, *România Jună* devine curînd o societate junimistă. Semnele acceptării noilor

îndrumări se recunosc de altfel şi în publicistica ardeleană a vremii, care prin *Tribuna* din Sibiu, pusă încă de la apariţia ei, în 1884, sub direcţia lui I. Slavici, consacră curentul în această parte a ţării. Convorbirile se deschid la rîndul lor colaborării ardeleneşti şi bucovinene şi unii din tinerii intelectuali ai provinciilor subjugate, un Miron Pompiliu, un I. Pop Florentin, un D. Petrino, găsesc în Iaşi, în preajma *Junimii*, sfera activităţii lor şi o aşezare de viaţă. Maiorescu însuşi acordă o atenţie deosebită mişcării intelectuale de peste munţi, pînă cînd salutînd apariţia lui Gh. Coşbuc şi a lui Octavian Goga, putea lua act cu satisfacţie de regenerarea literară produsă desigur şi prin înlăturarea erorilor pe care el le combătuse.

Alături de problema limbii se impune aceea a literaturii. Încă din 1865, *Junimea* întreprinde constituirea unei antologii a poeziei române şi procesele-verbale din acelaşi an, publicate în urmă, ne arată că gustul societăţii proceda cu severitate, dar într-o atmosferă de veselie iconoclastă, caracteristică ei. În şedinţele din toamna anului 1865 se citeşte din Donici, Alecsandri, Gr. Alexandrescu, Bolintineanu şi Văcărescu. Văcărescu este respins. Aceeaşi este soarta lui Eliade. În schimb se primesc versuri de C. A. Rosetti, Nicoleanu, Tăutu şi Creţeanu. Dar pentru că gustul funcţionînd cu vioiciune, criteriile rămîneau totuşi destul de greu de precizat, Maiorescu încearcă lămurirea lor în *O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, apărută mai întîi în *Convorbiri*, apoi în broşură separată, însoţită de pagini antologice. Cercetarea lui Maiorescu face mare impresie. Junimiştii se pun de acord asupra cîtorva principii elementare, cum este acela al necesităţii imaginilor sensibile, pe care — după amintirile lui Panu — le vor căuta de aci înainte cu dinadinsul în toate producţiile ce li se prezentau. Maiorescu porneşte de la definiţia hegeliană a frumosului ca *„o idee manifestată în materie sensibilă"*, pe care o pusese şi la temelia conferinţei sale din 1861. Definiţia adoptată impune planul lucrării: întîi materialul sensibil în cuvintele şi figurile poetice, apoi ideea, elementul de conţinut. Principiile sînt susţinute de exemple din literatura originală şi tradusă, menite să le confirme nu numai cînd le aplică, dar mai ales cînd spre paguba lor cea mai mare le nesocotesc. Ironia maioresciană scapără pentru întîia oară cu putere. Cititorii *Convorbirilor* retrăiesc veselia adunărilor intime ale Junimii. Privită mai de aproape, estetica lui Maiorescu corespunde momentului de desfacere a hegelianismului. Din vechile poziţii rămăsese, în afară de definiţia generală a frumosului, părerea că poezia foloseşte cuvintele limbii ca un simplu organ de comunicare a unor reprezentări ale imaginaţiei. *„Tonul literelor,* scrie Maiorescu, *nu are să ne impresioneze ca ton muzical, ci mai întîi de toate ca un mijloc de a deştepta imaginile şi noţiunile corespunzătoare cuvintelor"*. Principiul este contestat astăzi. De la simbolismul francez, elementului fonic i s-a recunoscut în poezie un rol care nu era bine întrevăzut în trecut. Dar în momentul în care scrie Maiorescu, poezia nu era înţeleasă ca o artă a cuvîntului, ci ca una a imaginaţiei. Reprezentările închipuirii erau apoi reputate a susţine totdeauna o idee, o concepţie generală a spiritului, ceea ce legitima, în critica vremii, interpretarea filozofică a oricărei

producții poetice. Aparținînd momentului final al esteticii hegeliene și anume aceluia în care idealismul se dizolva în psihologism, elementul de conținut nu mai era înțeles ca idee propriu-zisă, ci ca sentiment sau pasiune, ceea ce permitea teoreticianului să deducă condițiile conținutului poetic din cele ale vieții afective în genere. În legătură cu ideile sale estetice, trebuie arătat că, deosebite în scopurile lor practice, studiile maioresciene despre limbă și despre literatură se ridică din temeliile aceleiași preocupări filozofice, problema la care Maiorescu a reflectat mai mult, tema fundamentală a întregii sale cugetări : raportul dintre lucru, imagine, noțiune și simbolul lor vorbit și scris. Maiorescu era de părere că între acești feluriți factori există raportul succesiv de adecvare dintre un model și copia lui. Copia lucrului este imaginea; a imaginii este noțiunea; a noțiunii este cuvîntul vorbit ; a cuvîntului vorbit este cuvîntul scris. Un lanț de răsfrîngeri din ce în ce mai palide se întinde între lucruri și simbolul lor lingvistic și scriptic. Relațiile sînt deci văzute ca în dialogul *Kratylos* al lui Platon. Dar dacă este așa, se înțelege că simbolul scris al cuvîntului nu va trebui să noteze din modelul lui, adică din cuvîntul vorbit, decît ceea ce în acesta din urmă corespunde propriului său model, adică noțiunii. Transcrierea sunetelor unui cuvînt se va modela după funcțiunile lor gramaticale și logice. Procesul dezvoltării unei limbi, ne spune apoi Maiorescu, înlocuiește necontenit imaginea directă a lucrurilor prin copia lor din ce în ce mai îndepărtată. De unde oamenii civilizațiilor mai tinere dispuneau încă de via imagine a realităților, noi am ajuns să nu mai avem la îndemînă decît noțiunea lor golită de orice amintire sensibilă și uneori numai cuvintele corespunzătoare. Nu vom putea deci introduce dintr-o altă limbă într-a noastră cuvinte sau conexiuni de cuvinte decît cu cea mai mare prudență, mai întîi din pricină că acestea ar putea avea pentru sentimentul nostru o vivacitate exagerată și nepotrivită. Expresiile importate s-ar putea asocia cu imagini pierdute pentru întrebuințarea lor în limba originală. Acesta era cazul multora din erorile de limbă comise de jurnalele din Austria. Alteori, dimpotrivă, cuvintele transplantate din tezaurul unei limbi străine sînt lipsite pentru noi de acea adaptare mai strînsă la firea lucrurilor desemnate prin ele și, în general, sînt inutile, atunci cînd propria noastră limbă a găsit pentru aceste lucruri simbolurile lor lingvistice. Critica neologismelor se întemeiază pe această considerație. Este o nevoie permanentă a spiritului, credea Maiorescu, ca mintea să încerce a reface drumul de la cuvînt și noțiune către imagine și lucruri, pe care limba îl străbate necontenit în sens invers. Amintita însemnare din 1872 ne vorbește despre *„străvechiul izvor al intuiției"*, din care orice muncă de cultură trebuie să se împrospăteze. Pentru menținerea contactului cu acest izvor crede Maiorescu că trebuie să stabilească în acțiunea sa culturală raportul cu o nevoie particulară și precisă a țării sale. În același scop propune el în proiectul de reformă din 1876 întemeierea unui învățămînt real în care cunoștința cuvintelor, singura pe care o da vechea școală umanistică, să fie înlocuită prin cunoștința lucrurilor. În sfîrșit, poezia se încadrează în aceleași nevoi ale spiritului, ca una care întoarce

limba din drumul ei către o abstractizare progresivă, spre folosința ei mai apropiată de imaginea sensibilă a lucrurilor. S-a spus că Maiorescu n-a clădit un sistem filozofic. Analiza ne arată însă că există în scrierile sale polemice și practice o conexiune sistematică de gînduri și că numai critica noastră a întîrziat s-o extragă și s-o înfățișeze în virtutea ei de a limpezi atîtea probleme ale limbii, ale literaturii, ale muncii științifice, ale vieții practice.

Doi ani după ce apare *Cercetarea critică*, în 1868, Aron Densușeanu demasca în *Federația* din Pesta „*plagiatul*" lui Maiorescu. Lungul articol este reprodus în volumul *Cercetări literare* din 1887. Densușeanu încearcă să probeze că Maiorescu a „*plagiat*" considerațiile asupra poeziei din *Ästhetik oder die Wissenschaft des Schönen* a lui Fr. Th. Vischer, unul din autorii care au dezvoltat estetica hegeliană la mijlocul veacului trecut. Laborioasa demonstrație nu ajunge să stabilească decît două sau trei exemple comune tratatului lui Vischer și cercetării lui Maiorescu. În ce privește ideea că, în poezie, cuvîntul nu este decît „*vehiculul*" imaginilor și că acestea se pierd o dată cu procesul de abstractizare al tuturor cuvintelor limbii, ea se găsește nu numai în Vischer, dar și în Hegel, și este în genere un bun atît de comun epocii, încît Maiorescu se putea dispensa să indice izvorul ei. Reputația în creștere a lui Maiorescu a îndepărtat acuzația de „*plagiat*", păstrînd totuși credința celor mai mulți autori care s-au ocupat cu ideile lui estetice că Vischer le-a înrîurit în mod hotărîtor. Părerea a devenit una din afirmațiile cele mai necontrolate ale istoriei literare. Căci prin nici una din ideile sale, *Cercetarea* din 1867 nu se oprește la *Estetica* lui Vischer ca la izvorul ei unic. Mai toate urcă dincolo de Vischer, la Hegel, sau se unesc cu rețeaua de teorii ale tratatelor de Estetică și Poetică ale vremii, încît a spune despre Maiorescu că este hegelian e adevărat într-un înțeles general; a afirma că se încadrează în momentul teoretic al disoluției hegelianismului este adevărat într-un sens încă mai precis; a pretinde că este vischerian nu mai este exact în nici un fel. Faptul că Maiorescu a putut avea sub ochi tratatul lui Vischer în clipa alegerii exemplelor sale nu schimbă nimic din această stare a lucrurilor. Ne putem întreba ce a produs îndîrjirea lui Densușeanu. Poate discreditul pe care *Cercetarea* o arunca asupra inspirațiilor lui A. Mureșanu. Aproape douăzeci de ani mai tîrziu, în 1885, Densușeanu revine asupra meritelor lui Mureșanu, încercînd în *Istoria limbii și literaturii române* să-l ridice deasupra lui Alecsandri. Maiorescu răspunde acestor aprecieri ale necunoscătorului cu energicul strigăt *În lături* din titlul articolului publicat în 1886.

Al treilea aspect al luptei dusă de Maiorescu în această primă perioadă a activității sale are finalități încă mai generale. Este vorba de data aceasta nu numai de felul scrierii și vorbirii limbii românești, nu numai de condițiile sensibile și ideale ale poeziei, dar de temeliile înseși ale culturii noastre. Dar și ca în celelalte cazuri, el afirmă principiile în legătură cu împrejurări concrete și particulare, demonstrîndu-le valoarea în punctul în care nevoia lor i se părea că se face simțită. Una din aceste împrejurări era influența de care se bucura în Iași gruparea politică a „*fracțiunii libere și independente*", pusă

sub conducerea lui Nicolae Ionescu şi inspirată de ideile lui Simion Bărnuţiu. Venerabilul naţionalist ardelean, al cărui nume se impusese în revoluţia din 1848 prin discursul pronunţat la Blaj pe Cîmpia Libertăţii, îşi terminase viaţa ca profesor de drept şi filozofie la Universitatea din Iaşi. Moartea îl surprinsese în 1863 mai înainte de a fi publicat vreuna din operele lui juridice şi filozofice. Un comitet ieşan, compus din personalităţi formate în spiritul învăţăturii sale, ia iniţiativa tipăririi acestor lucrări, începînd cu *Dreptul public al românilor*, apărut în 1867. Relaţiile lui Maiorescu cu „*fracţioniştii*" au fost tulburi din primul moment, alunecînd şi mai înainte şi după aceea în regretabilele incidente judiciare şi politice amintite şi mai sus. O explicaţie pe tărîmul ideilor întreprinde Maiorescu în 1868 în articolul *Contra Şcoalei Bărnuţiu*, în care „*fracţionismul*" este atacat în însuşi izvorul lui de inspiraţie. Reprezentant al latinismului ardelean, căruia îi dădea o neaşteptată aplicare în domeniul politic şi juridic, Bărnuţiu era de părere că dreptul natural al românilor fiind dreptul roman, se cuvine a ne înapoia la instituţiile lui. Adoptarea rădăcinilor latine în formele vorbirii şi ale scrierii, preconizată de etimologişti, îşi afla astfel o concluzie paralelă. Dar după cum Maiorescu atacase etimologismul în numele unei concepţii organice a limbii, el va combate latinismul politic şi juridic prin înţelegerea istorică a dreptului. Căci despre care drept roman era vorba? Dreptul roman a străbătut o lungă evoluţie. În care din momentele dezvoltării lui dorea Bărnuţiu să-l reintroducă în viaţa poporului român de astăzi ? Consecinţele principiului bărnuţist erau apoi numeroase şi, după părerea lui Maiorescu, în toate privinţele nefericite. Punerea din nou în vigoare a dreptului roman ar fi adus mai întîi îndepărtarea religiei creştine, opusă spiritului său, apoi exproprierea celei mai mari părţi a proprietăţii rurale, ca una ce ar fi aparţinut agrului public în epoca romană, în fine introducerea regimului republican şi îndepărtarea principelui străin, împreună cu a tuturor străinilor, şi în primul rînd a evreilor, aflători pe teritoriul României. Maiorescu combate pe rînd toate aceste consecinţe arătînd că ideile lui Bărnuţiu nu se inspiră din acelaşi moment al legislaţiei romane şi că tendinţele deduse din principiul iniţial n-au fost niciodată realizate în viaţa practică a poporului roman. Cît despre streinofobia lui Bărnuţiu şi a bărnuţiştilor, el le opune „*ideile fundamentale de umanitate şi de liberalism*", foarte vii în concepţiile profesate de el în această epocă.

Întîmpinările trezite de criticile sale îi dau lui Maiorescu prilejul să revie încă o dată la atac, caracterizînd în bloc fenomenele particulare considerate pînă acum şi legîndu-le de ceea ce i se părea cauza lor generală şi comună. Articolul *În contra direcţiei de astăzi în cultura română*, 1868, unul din cele mai însemnate din toată activitatea lui critică, aduce cîteva din formulele ei capitale. Lupta lui Maiorescu se autorizează de la principiul **adevărului:**

„*Viţiul radical în toată direcţia de astăzi a culturii noastre este* **neadevărul**, *pentru a nu întrebuinţa un cuvînt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr pînă în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public*".

De unde această lipsă universală de adevăr ? Maiorescu o atribuie introducerii formelor exterioare ale civilizației apusene în lipsa fondului corespunzător. Formula *„formelor fără fond“*, în care ideologia critică a Junimii se rezumă pentru cei mai mulți, este găsită. În absența fondului corespunzător unei activități științifice și unei vieți publice serioase au apărut toate acele falsificări istorice, filologice, juridice pe care le denunțase în criticile sale. Aceeași nepotrivire între manifestările exterioare și factorul intern care le-ar fi putut conferi adevărul este urmărită de Maiorescu și în celelalte aspecte ale vieții publice, societăți literare și științifice, școală și literatură, teatru și muzee, ziaristică și politică, demascate deopotrivă de asprul critic al vremii sale ca niște *„producțiuni moarte, pretenții fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr“*, o întreagă rețea de improvizații înșelătoare care sapă mereu mai adînc abisul dintre straturile mai înalte ale societății și țărănime *„singura clasă reală la noi“*. Lipsite de cuprinsul lor, formele ajung să se discrediteze și să întîrzie fondul ce *„neatîrnat de ele s-ar putea produce în viitor și care atunci s-ar sfii să se îmbrace în vestmîntul lor disprețuit“*. S-a arătat uneori că astfel de critici nu erau cu totul inedite în vremea lui Maiorescu și nici înaintea sa. Ceea ce izbește neapărat ca noutate este numai vehemența acestei critici îndreptată asupra întregului orizont al culturii noastre de-atunci și sporită prin talentul celui care o exercita, prin impresionanta vigoare a formulărilor sale. Niciodată critica anterioară nu dăduse expresie unui negativism atît de radical, pornit dintr-o opoziție atît de violentă. Pentru nici una din formele mai vechi ale culturii noastre și pentru nici unul din creatorii lor, nici pentru Kogălniceanu, nici pentru Russo, Bălcescu sau Cîrlova nu găsește Maiorescu vreun cuvînt de recunoaștere. Abia dacă Costache Negruzzi este prețuit pentru meritele limbii lui. Alecsandri este privit cu înaltă considerație; dar el este un aliat. Poeziile lui Gr. Alexandrescu și D. Bolintineanu pomenite în *Cercetarea* din 1867 *„relevate atunci ca singure posibile, nu mai au aceeași valoare astăzi“* adaugă prefața aceleiași scrieri, în ediția din 1892. Articolul *Literatura română și streinătatea* din 1882 va recunoaște ca *„niște începuturi care promiteau ceva“* meritele istorice ale unui Șincai, Petru Maior, Laurian, Bălcescu și Kogălniceanu. Acestuia din urmă i se vor conceda acum și talentele de orator. Dar cu aceste puține excepții, evazive și tîrziu consemnate în scrisul său, Maiorescu rămîne un critic de o neobișnuită severitate, inspirat de un negativism aproape fără rezerve. Critica lui Maiorescu, cu toată oportunitatea ei în epoca în care o practica, a avut astfel neajunsul de a ignora cîteva din capitolele cele mai frumoase ale istoriei noastre literare, pe care a fost mai tîrziu rolul unui N. Iorga, G. Ibrăileanu, O. Densusianu să le valorifice din nou și să le anexeze definitiv conștiinței noastre.

Privită în originile și structura sa, critica lui Maiorescu apare ca un moment al gîndirii post-revoluționare în toate țările de cultură ale Europei. Ideea că prin marea surpare de teren produsă de Revoluția franceză, indicată și de Maiorescu în articolul *În contra direcției de astăzi* ca o pricină îndepărtată a schimbărilor introduse în viața noastră publică, societățile

democratice moderne au ajuns la forme artificiale de viață, apare la mai mulți gînditori europeni în epoca dominată de reacțiunea anti-revoluționară și apoi de evenimentul restaurării monarhiei în Franța. Semnele acestui reviriment al ideilor față de raționalismul anterior apar curînd după izbucnirea Revoluției. Încă din 1790, Ed. Burke publică în Anglia scrierea *Reflections on the Revolution in France*, care fundează doctrina politică conservatoare. Statul, stabilește Burke, fiind un organism viu, orice reformă politică urmează a fi făcută în acord cu stilul lui. Schimbările politice nu pot avea alt sens decît acela de a garanta conservarea formelor consacrate prin tradiție. Idei asemănătoare apar curînd și pe continent. În 1796, Joseph de Maistre publică *Considérations sur la France*, urmate în 1814 de *Essai sur le principe générateur des constitutions politiques.* În același an apare *La Théorie du pouvoir* a lui Louis de Bonald. Împreună cu Burke, Maistre și Bonald arată că omul neputînd să creeze, ci numai să fabrice, inițiativele lui doctrinare rămîn fără efect cînd își propune să modifice acele forme ale vieții create, care sînt dreptul, limba, constituțiile politice. Cu multă violență se pronunță ei împotriva filozofilor din descendența unui Rousseau, care aplicînd principii ale rațiunii, n-au putut să se opună desfășurării firești a lucrurilor; distrugînd așezările istorice din viața popoarelor, ei nu le-au putut înlocui cu ceva durabil. În a doua generație, cugetarea anti-revoluționară produce marile sinteze ale lui Auguste Comte și Hegel. Acesta din urmă explică evenimentele istorice prin evoluția unui factor intern, *„spiritul poporului"*; *„der Volksgeist"*, un concept înrudit cu *„fondul"* despre care va vorbi Maiorescu. Elemente ale gîndirii politice în Restaurație trec și în evoluționismul englez, de pildă în lucrarea lui Buckle, *History of Civilisation in England*, 2 vol., 1857—1861, recunoscută de Maiorescu în introducerea *Discursurilor parlamentare*, I, p. 44, ca un izvor al cugetării sale. Buckle înlocuiește însă determinările factorului ideal din *Filozofia istoriei* a lui Hegel prin condiționări naturale, clima, felul producției economice și al alimentării popoarelor, tot atîtea cauze care nu intră cu vreun rol oarecare în ideologia lui Maiorescu, rămasă deci mai aproape de spiritualismul hegelian. Filozofia Renașterii este izvorul întregii gîndiri istorice de-a lungul veacului al XIX-lea. Dezvoltînd sentimentul tradițiilor, Restaurația crea perspectivele temporale proprii oricărei cercetări a trecutului. De la o vreme însă, curentul studiilor istorice a început să se opună marilor sinteze care le inspirase la început. Un Savigny, un Ranke se pronunță de mai multe ori împotriva hegelianismului. Reprezentanții școlii istorice doreau reconstituirea faptelor, nu reflecțiuni filozofice cu privire la semnificația lor. Istoria tindea să elimine filozofia istoriei. În această lucrare de substituire, se renunță la parțialitatea unui singur punct de vedere în valorificarea trecutului, ceea ce alcătuia caracteristica cea mai izbitoare a unor opere în același timp filozofice și polemice ca cele pe care le produsese Reacțiunea în Franța. Istoricii vor ajunge să se întrebe dacă Revoluția franceză însăși prezentată ca simpla faptă a unor ideologi, n-a fost mai degrabă o realitate ancorată în cauzalitatea istorică a vremii și dacă

cercetarea faptelor care au produs-o nu este de preferat sentinţelor care o condamnau. Această schimbare de poziţii n-a fost executată de Maiorescu niciodată. În judecarea procesului revoluţionar căruia i se datoreşte ivirea României moderne el păstrează punctul de vedere al gînditorilor Restauraţiei. Noile înfăţişări în viaţa publică a ţării i se par produse pe calea unei contagiuni pur ideologice. Asumarea formelor străine de viaţă constituie pentru Maiorescu o simplă improvizaţie legislativă, profitabilă cel mult avocaţilor şi politicienilor puşi în situaţia de a specula aplicarea noului sistem. Aparţinînd prin metoda întrebuinţată momentului Restauraţiei, Maiorescu n-a cultivat totuşi idealurile ei. Căci Restauraţia era tradiţionalistă, în timp ce Maiorescu dorea schimbarea stărilor noastre în sensul modern al civilizaţiei apusene, pe care întrupînd-o în tot felul său de a fi, se felicita ori de cîte ori o regăsea în alţii. Nu punerea de acord a formelor cu vechiul fond de cultură al poporului va dori el, ci înălţarea acestui fond pînă la punctul în care să poată umple formele goale şi iluzorii la început. Semnele îmbucurătoare ale creşterii şi adîncirii factorului intern i se vor părea evidente după vreo douăzeci de ani de la publicarea studiului în care ataca direcţia de cultură a timpului său. Pe de altă parte, în timp ce filozofii Restauraţiei judecau după criteriul imanent al istoriei, Maiorescu va vorbi în numele criteriilor transcendente şi anistorice ale valorilor absolute. Astfel, etimologismul ciparian este combătut nu numai pentru că se găseşte în contrazicere cu viaţa limbii, dar şi pentru că nesocoteşte concluziile ştiinţei lingvistice, pentru că este neadevărat. Acum, ca şi în alte împrejurări, Maiorescu a caracterizat singur lupta sa ca o luptă pentru adevăr, adică pentru o valoare exterioară istoriei însăşi. Tot astfel în *Cercetarea* din 1867, el va lupta pentru frumos, a cărui definiţie o modelează după natura lui de oricînd şi oriunde. Dacă s-ar fi menţinut în planul istoric, Maiorescu ar fi trebuit să arate indulgenţă şi poeziei, şi erudiţiei, şi vieţii publice a epocii, ca unele care nu puteau avea alte forme în punctul exact al apariţiei lor. Istorismul ar fi dezarmat critica sa. Dar Maiorescu nu se comportă ca istoric, ci ca filozof. Conceptul său despre **adevăr** şi **frumos** postulează aceste valori ca absolute, ceea ce îi permite să le folosească cu intransigenţă în aprecierea stărilor din jurul său. Ştiinţa timpului rămînea pentru el neadevărată şi poezia lui urîtă, chiar dacă istoriceşte ele n-ar fi putut să fie altfel. Dar scuza istorică este inexistentă pentru Maiorescu, care lucrează cu un concept al adevărului şi, în ultimă analiză, chiar cu unul al frumosului de origine kantiană, adică cu conceptele unor valori postulate de o conştiinţă în genere, operînd independent de condiţionările lor temporale. Maiorescu critică deci societatea vremii sale ca un gînditor al Restauraţiei, dar o face cu mijloace kantiene, adică cu mijloacele în care culmina spiritul filozofic al veacului al XVIII-lea. Mai tîrziu, o dată cu progresul gîndirii istoriste, scăderile criticii maioresciene au apărut tocmai în latura neînţelegerii ei pentru determinările temporale ale fenomenelor criticate. Opoziţia unui N. Iorga va releva aceste neajunsuri. Dar tocmai pentru că în judecăţile sale asupra trecutului şi asupra contemporanilor, Maiorescu n-a dovedit

simţul istoric al relativităţii valorilor, critica sa a putut să se exercite cu acea severitate justă şi salubră în care expira entuziasmul convenţional al vremii şi toleranţa reciprocă în mediocritate.

Maiorescu n-a rămas străin de probleme ca cele de mai sus, ca şi de obiecţiile care i se aduceau sau i s-ar mai fi putut aduce. În *Observări polemice* din 1869, el susţine drepturile criticii, dînd în acelaşi timp acelora care îl acuzau de lipsa sentimentului naţional dovada irecuzabilă a unui astfel de sentiment luminat şi demn.

„*De la sine nu se îndreptează nimic în capetele unei generaţiuni,* scrie Maiorescu; *căci orice cultură este rezultatul unei lucrări încordate a inteligenţii libere, şi datoria de a afla adevărul şi de a combate eroarea se impune fără şovăire fiecărui om, care nu se mulţumeşte cu existenţa sa privată de toate zilele, ci mai are o coardă în sine ce răsună la fericirea şi la nefericirea naţiunii din care s-a născut*". Obiecţiei că cultura noastră se găsea la începuturile ei, i se răspunde biruitor că tocmai începuturile, chemate să sprijine lucrarea viitoare, trebuie să fie mai sănătoase şi mai solide. Dar nu este explicabil prin împrejurări istorice nivelul inferior al produselor intelectuale în vremea sa? „*Din aceea că o stare de lucruri se poate explica istoriceşte, nu rezultă că se poate justifica, şi numai prin o raţionare sofistică s-ar aduce de aci un argument în contra criticei*". Critica sa va continua deci să urmărească megalografia vremii, deprinderea de a-şi acorda mari merite inexistente, apoi „*beţia de cuvinte*", un fenomen care îl va readuce în faţa problemei raportului dintre gîndire şi expresia ei. Articolele *Beţia de cuvinte* şi *Răspunsurile Revistei contimporane* din 1873 fixează diferitele episoade ale acestei lupte. Frazeologia optimistă are o modalitate oarecum naturală a mentalităţii paşoptiste. Era o părere a vremii că începuturile noastre aveau nevoie de încurajare şi că, într-o atmosferă de încredere, creaţiile culturii se pot dezvolta mai bine. Comparaţia cu Apusul, rezolvată pururi în avantajul nostru, şi uşurinţa de a acorda contemporanilor elogiile cele mai înalte erau procedări foarte răspîndite în scrisul vremii. Faţă de starea de spirit pe care ele o trădau, Maiorescu aduce ceva ca o trezire în lumina clară a conştiinţei şi determină în suflete acel efect al modestiei, din care dacă nu mai avea să folosească înflăcărarea, putea să profite temeinicia. Lupta încontra direcţiei contemporane lăsa loc liber propriei lui direcţii, direcţiei *Convorbirilor*, proclamată în articolul din 1873: *Direcţia nouă în poezia şi proza română.* Cîteva nume de poeţi: Alecsandri, Eminescu, Bodnărescu, Matilda Cugler, Şerbănescu, Petrino sînt alăturate de prozatori literari şi ştiinţifici: Odobescu, Strat, Slavici, Xenopol, Burlă, Vîrgolici, I. Negruzzi, Panu, Lambrior, P. P. Carp, T. Rosetti. Cu toţi aceştia triumfa cel puţin forma măsurată şi sinceritatea în exprimare, la care se adaugă, în ce priveşte pe autorii de scrieri teoretice, stăpînirea intelectuală a subiectelor după starea ştiinţei de atunci. „*Direcţia nouă*" este deci mai mult formal caracterizată. Desigur, cu puţine excepţii, autorii prezentaţi de Maiorescu în contrast cu vechea îndrumare combătută reprezentau configuraţia cenaclului junimist. Dar nu exista oare nimic bun alături, după cum

criticului i se păruse a nu fi aflat nimic de seamă mai înainte? Maiorescu înţelege să ducă lupta alături de armatele sale, împreună cu ele în contra unui inamic comun. Un moment tactic şi politic se amestecă deci pînă şi în acţiunea literară cea mai dezinteresată! Adevărul este însă că, deşi nu dispreţuieşte spiritul partizan, Maiorescu nu-l exagerează niciodată cu grosolănie, în nesocotirea evidenţelor minţii şi a delicateţei gustului. Pe scriitorii de-a doua mînă, el îi numeşte cu rezerve, în limpedea conştiinţă a valorii lor. În schimb, recunoaşte toată însemnătatea lui Alecsandri şi îşi dă seama, atunci în 1872, cînd nu publicase decît poeziile începuturilor sale, că în Mihai Eminescu apăruse o personalitate literară de mare format, al cărui portret îl va fixa pentru mai multe generaţii în articolul din 1889, după ce devenise editorul său, la sfîrşitul anului 1883, într-o manifestare desprinsă din şirul întreg al unor acte de mişcător devotament personal.

Cele două perioade ale activităţii literare a lui Maiorescu sînt despărţite prin apariţia primei ediţii a *Logicii* în 1876. Gîndul de a scrie un manual de logică, dus pînă în faza realizărilor, îl preocupa pe Maiorescu încă din vremea studiilor în Viena. Proiectul este reluat de mai multe ori de atunci şi desăvîrşit în 1876, cînd criticul se găsea pentru scurtă vreme ca agent diplomatic la Berlin. Un an după publicarea lucrării, în 1877, Dr. Zotu o recenzează în *Columna lui Traian* a lui Hasdeu şi dovedeşte că autorul ei a folosit pe I. St. Mill şi pe Trendelenburg, în consideraţiile introductive, apoi în unele citate, fără a indica izvoarele. Începînd de altfel să clădească pe astfel de temelii, autorul continuă în spiritul deosebit al logicii lui Herbart. „*Logica d-lui Maiorescu a dobîndit astfel un caracter* **nelogic**" conchidea d-rul Zotu. Eminescu răspunde în *Curierul de Iaşi* şi apoi în *Convorbiri literare* arătînd că autorii din care Maiorescu făcuse împrumuturile sale erau de mai multe ori citaţi în bibliografia generală a lucrării, că procedeul compilării era obligatoriu într-un manual şcolar ca acela pe care dorise să-l dea Maiorescu şi că folosirea unor direcţii filozofice deosebite era justificată de poziţia autorului care, voind să mijlocească între empirism şi raţionalism, era liber să folosească tot ce putea sprijini laturile felurite ale concepţiei sale. În urmărirea activităţii lui Maiorescu, dincolo de aceste discuţii ale vremii, are însemnătate faptul că în *Logică* revine încă o dată problema raportului dintre gîndire şi cuvînt, motivul central al întregii lui cugetări şi că stilul lui definitoriu, relieful lapidar al formulărilor sale a obţinut aici unele din succesele lor cele mai mari. Independent de interesul specialistului, *Logica* se citeşte ca o lucrare de artă, dacă putem întrebuinţa cuvîntul pentru a desemna strînsa economie a mijloacelor exprimării, perfecţiunea prin proprietatea cuvîntului şi prin conciziune.

A doua parte a activităţii lui Maiorescu, care începe cu reluarea în 1880 a colaborării la Convorbiri, se deosebeşte prin mai multe note specifice. Mai întîi printr-o atenuare a combativităţii de mai înainte. Acţiunea critică dintre 1866 şi 1873 i se părea a-şi fi dat roadele. Enumerînd unele din operele literare şi ştiinţifice apărute de atunci, Maiorescu conchidea în articolul *Poeţi şi critici* din 1886:

„În proporția creșterii acestei mișcări, scade trebuința unei critice generale. Din momentul în care se face *mai bine, acest fapt însuși este sprijinul cel mai puternic al direcției adevărate... Sinteza generală în atac, izbirea unui întreg curent periculos o credem acum ștearsă de la ordinea zilei pentru părțile esențiale în literatura proprie și în știința teoretică".*

Articolul *În lături* din același an, îndreptat contra lui Aron Densușeanu, se leagă cu un moment mai vechi. Cît despre articolul *Oratori, retori și limbuți* din 1902, referindu-se în partea lui negativă la împrejurări întrecute, nu este o lucrare polemică, ci un studiu de stilistică, îmbogățit cu noi observații asupra raportului dintre gîndire și cuvîntul vorbit, problema esențială a lui Maiorescu. Dacă pornirea combativității sale scade în toată această perioadă, nu înseamnă nicidecum că Maiorescu va tăgădui de aci înainte criticii orice funcțiune. Direcția cea bună trebuia întărită și activitățile individuale aveau nevoie să fie îmbărbătate. Numai cu I. Gherea are în această vreme Maiorescu o întîlnire polemică. Inițiativa atacului nu fusese însă a lui și dezvoltarea luptei a fost lăsată pe seama forțelor mai tinere ale grupării. Originea discuției, un episod însemnat în viața *Junimii*, stătea în articolul pe care Maiorescu îl consacră *Comediilor lui Caragiale* în 1885.

Caragiale aparținea *Junimii* încă din 1879. Toate comediile lui fuseseră citite în casa lui Maiorescu și publicate apoi în Convorbiri. În 1885 avusese loc reprezentarea piesei *D'ale Carnavalului*. Publicul fluierase și cîteva din ziarele timpului învinuiseră pe autor de imoralitate. Maiorescu intervine în favoarea scriitorului, lămurind cu acest prilej problema principială a moralității în artă. Are arta, trebuie să aibă ea o influență morală ? Desigur.

„Orice emoțiune estetică, fie deșteptată prin sculptură, fie prin poezie fie prin celelalte arte, face pe omul stăpînit de ea, pe cîtă vreme este stăpînit, să se uite pe sine ca persoană și să se înalțe în lumea ficțiunii ideale. Dacă izvorul a tot ce este rău este egoismul și egoismul exagerat, atunci o stare sufletească în care egoismul este nimicit pentru moment, fiindcă interesele individuale sînt uitate, este o combatere indirectă a răului și astfel o înălțare morală".

Dimpotrivă, arta devine imorală numai atunci cînd, nesocotindu-și misiunea, întoarce pe contemplatorul ei în lumea practică. Artiștii care predică morala în operele lor cad neapărat în această greșeală. Pentru a justifica mai bine această teorie, Maiorescu folosește, fără să le divulge deocamdată, schemele esteticii lui Schopenhauer. Înălțarea morală prin artă se produce, după Schopenhauer, grație împrejurării că adus să cunoască tipurile eterne ale realității, contemplatorul artei scapă de sub tirania voinței, izvorul comun al cunoștințelor lui limitate și ale egoismului său nefericit în împrejurările ordinare ale vieții. În substructura apărării pe care Maiorescu o pronunță în favoarea lui Caragiale stătea așadar estetica lui Schopenhauer, *„Emoția impersonală"* a criticului român este *„contemplația"* filozofului german. Criticul care în *Cercetarea* din 1867 construise pe baze hegeliene își îmbogățește acum sfera ideilor sale estetice printr-un aflux de concepte provenind din *Lumea ca voință și reprezentare*. Dintr-un punct de vedere strict sistematic, într-

cele două izvoare există o oarecare contradicţie. Istoricul esteticii Eduard von Hartmann a arătat, în adevăr, că în timp ce sistemul estetic al lui Hegel aparţine idealismului concret, estetica lui Schopenhauer cade sub categoria idealismului abstract. Pentru cel dintîi, frumosul este totdeauna o idee întrupată într-o materie sensibilă, într-o imagine, pe cînd pentru cel de-al doilea frumosul este ideea însăşi, cuprinsă în actul contemplaţiei printr-o depăşire a oricărei realităţi sensibile. Cum punea oare Maiorescu de acord idealismul concret al *Cercetării* din 1867 cu idealismul abstract al noilor sale speculaţii schopenhauriene? Astfel de scrupule teoretice n-aveau însă de ce să reţină pe Maiorescu, care urmărind un scop practic, era liber să-şi împrumute armele sale arsenalului care i le punea cu mai multă uşurinţă la îndemînă. Schopenhauer nu era de altfel un izvor folosit numai pentru nevoile particulare ale împrejurării. Încă din epoca sa berlineză, Maiorescu îi consacrase un cult fervent, pentru care nu încetează să mărturisească şi mai tîrziu conferinţele sale asupra filozofului, apoi traducerile făcute din opera lui şi publicate în *Convorbiri literare* şi în *România liberă*. Cunoscut ca admirator al lui Schopenhauer, Maiorescu era cît pe-aci să devină victima lui. Cu ocazia alegerii sale în Parlament din 1878, un deputat opoziţionist, ieşanul A. D. Holban, cere invalidarea lui Maiorescu ca unul care ar profesa „*materialismul abjectului Schopenhauer*". Denunţarea infamantă era cît pe aci să prindă. Cu toată opunerea lui C. A. Rosetti, preşedintele Adunării, care observase că „*nu este permis, mai cu seamă unui partid democrat, să atace o alegere pentru opiniunile filozofice ale candidatului*", raportul comisiunii de invalidare a fost respins numai cu o slabă majoritate. Prin influenţa lui Maiorescu, Schopenhauer devine unul din filozofii cei mai citiţi la Junimea şi unul din izvoarele cele mai rodnice ale culturii noastre în epoca junimistă. Un cititor avertizat ar fi putut recunoaşte deci amintirile schopenhauriene în argumentarea lui Maiorescu asupra caracterului moral la care arta se înalţă prin simpla ei dezinteresare practică. Un an mai tîrziu, în 1886, luînd în articolul *Poeţi şi critici* apărarea lui Alecsandri împotriva tinerilor scriitori Delavrancea şi Vlahuţă, care crezuseră că trebuiau să coboare meritele aceluia pentru a le înălţa cu atît mai mult pe ale lui Eminescu, Maiorescu stabileşte principiul că poeţii au a se abţine de la aprecieri critice, individualitatea lor fiind în răsfrîngerea lumii prea puternică, pentru a se bucura şi de darul acelei transparenţe faţă de impresiile străine, necesar în chip esenţial criticului. Puteau toate aceste afirmaţii să stea laolaltă? Arta trebuie deci să mijlocească o „*emoţie impersonală*", dar artistul trebuie să fie o individualitate puternică, încît simţirea lui să se manifeste în forme cu totul personale, după felul şi gradul ei. Personalitatea poetului nu face oare imposibilă emoţia impersonală pe care o cerem operei lui? „*Contrazicerea*" este relevată de I. Gherea în *Contemporanul*. Maiorescu răspunde mai tîrziu, după ce-şi lăsase discipolii să agite problema, în *Contraziceri?* „*micul studiu de strategie literară*" din 1892, în care răspunsul adresat lui Gherea este conexat cu acela dat *Voinţei Naţionale*, descoperitoarea altor „*contraziceri*" în ideile şi atitudinile lui. Prilej bun pentru critic de a scoate însuşi în evidenţă

izvoarele schopenhaueriene ale ideologiei estetice din *Comediile d-lui Caragiale.* Apoi lichidarea învinuirii de a se fi contrazis. Poetul este impersonal, întrucît în perceperea tipurilor eterne ale lumii, ale *„ideilor ei platonice"* (așa cum le numise Schopenhauer), el s-a eliberat de egoismul său, rămînînd totuși personal în manifestarea acestei viziuni într-o formă anumită. Și Luceafărul și Werther întrupează *„sentimentalitatea amorului"*, modelul ei neschimbat. Cîtă deosebire totuși între felul manifestării acestei viziuni în opera lui Eminescu și a lui Goethe! Impersonalitatea poetului și personalitatea lui pot foarte bine coexista... Pozitivistul Gherea, adeptul esteticii sociologice a lui Taine și Brandes, primește un răspuns de sus: criticul ar fi făcut mai bine să nu se pronunțe în lucruri pe care dovedea că nu le pricepe.

O dezbinare de gînduri se poate cu toate acestea remarca în articolul despre comediile lui Caragiale. Filozoful care le justifică prin teoria schopenhaueriană a emoției impersonale, laudă creația carageliană și pentru meritul ei *„în scoaterea și înfățișarea plină de spirit a tipurilor și situațiilor din chiar miezul unei părți a vieții noastre sociale"*. Aprecierea comediilor lui Caragiale pentru acest îndoit motiv arată destul de limpede că în spiritul lui Maiorescu se încrucișau două estetici felurite: estetica clasicismului, pe care o reprezenta și Arthur Schopenhauer prin teoria ideilor platonice în artă, apoi estetica realismului mai nou, care nu mai cere artei reprezentarea tipului uman, ci a formei lui particularizate prin împrejurări de spațiu și timp. Cu cea de-a doua din aceste estetici putea fi de acord și Gherea. Cealaltă este însă aceea care a fost preferată în dezvoltarea ulterioară a ideologiei estetice junimiste și, în ce privește cazul special al lui Caragiale, a fost dusă atît de departe, încît un critic ca Mihail Dragomirescu a elaborat pe baza ei teoria comicului caragelesc **pur**, tăgăduind că interesul literar al unor opere ca O *scrisoare pierdută* sau O *noapte furtunoasă* ar proveni și din chipul în care ele răsfrîng realitatea într-un anumit moment al dezvoltării noastre sociale. Infiltrația realistă era mai veche în opera lui Maiorescu și ea a crescut neîncetat în cursul timpului, devenind unul din principalele motive ale gîndirii sale critice. După cum s-a arătat uneori, realismul în literaturile mai noi ale Europei este un rod al istorismului. Istorismul impusese în adevăr viziunea unui om particular, legat de condiții de spațiu și durată, în locul omului general al metafizicii și literaturii clasice, resimțit de noua îndrumare drept o schemă prea generală, prea palidă. Prima formă a omului impus de antropologia istoristă este aceea a omului popular, a țăranului, pentru ale cărui producții artistice se înflăcărează întreaga Europă îndată ce Herder creează noua știință a folclorului. Maiorescu nu rămîne în afara curentului, încît în 1868 cînd apare culegerea *Poeziilor populare române* ale lui Vasile Alecsandri, el salută evenimentul, subliniind în operele poetului anonim *„naivitatea lor, lipsa de orice artificiu, de orice dispoziție forțată, simțămîntul natural ce le-a inspirat"*. În 1882, ocupîndu-se de *Literatura română și străinătatea,* stabilește faptul că ecoul trezit de scri-

torii români, un I. Slavici, un N. Gane, un Iacob Negruzzi, prezenţi în traducerea lui Mitte Kremnitz, a fost favorabil numai în măsura în care operele lor posedă caracterul originalităţii naţionale.

„*Toţi autorii aceştia*, scrie Maiorescu, *părăsind oarba imitare a concepţiunilor străine, s-au inspirat de viaţa proprie a poporului lor şi ne-au înfăţişat ceea ce este, ceea ce gîndeşte şi ceea ce simte românul în partea cea mai aleasă a firei lui etnice*". Curentul realismului popular, triumfător în scrierile românilor citaţi, era general în Europa şi Maiorescu care, pentru a-l ilustra, citează pe George Sand, pe Flaubert, pe Turgheniev, pe Dickens, pe Paul Heyse, pe Fritz Reuter, apoi pe americanul Bret-Harte şi pe spaniolul Alarcon, din care tradusese în *Convorbiri literare*, crede a-l putea justifica printr-o nouă teorie a nuvelei şi a romanului. Ecoul vechilor tragedii, spunea Maiorescu, era activ ; el era făuritorul destinului său, ceea ce explică împrejurarea că poeţii îl alegeau dintre regi şi eroi, individualităţi puternice, nedeterminate prin vreo îngrădire naţională sau de clasă. Persoana principală în romanul şi nuvela modernă este însă esenţial pasivă, ea este stăpînită de împrejurările dinafară, ceea ce explică nevoia de a le determina prin specificul naţiunii şi al clasei lor. Mai cu seamă tipurile claselor de jos sînt preferate de noii nuvelişti şi romancieri, căci firea acestora fiind mai puţin meşteşugită, exprimarea pasiunilor lor poate deveni mai clară. Este a problemă veşnic deschisă în istoria doctrinelor de estetică aceea de a şti ce ideal de artă orientează teoriile esteticienilor. În ce-l priveşte pe Maiorescu, răspunsul unei astfel de întrebări este uşurat de faptul că exemplele citate de el în toate împrejurările fac destul de evidente orientările gustului său. În *Cercetarea* din 1867, teoriile maioresciene se sprijineau pe autoritatea artistică a unui Homer şi Shakespeare, a unui Schiller şi Goethe, a lui Victor Hugo, a lui Gautier, a lui Uhland şi Heine. Gustul criticului era deci eclectic. Marii poeţi clasici alternau cu romanticii mai noi. Acum, după un deceniu şi jumătate, preferinţele sale se opresc în faţa realismului popular, afirmat după 1850 în mai toate ţările de cultură. Se înţelege atunci că, hotărîndu-se destul de rar să scrie despre poeţii şi prozatorii vremii, el n-o face cu aprecieri pozitive decît despre Slavici şi Gane, apoi despre I. Popovici-Bănăţeanul, despre poetul dialectal Victor Vlad-Delamarina, apoi despre Gh. Coşbuc, M. Sadoveanu şi O. Goga, adică despre scriitorii în care se dezvoltă realismul nostru popular. Cum principiile sînt stabilite încă din 1882, se poate oare spune că, în 1901, cînd o dată cu apariţia *Sămănătorului*, curentul realismului popular se afirmă programatic, noua îndrumare era în adevăr inedită ? Nu se poate afirma că Junimea a îmbrăţişat în întregime punctele de vedere ale conducătorului ei în a doua parte a activităţii lui. După 1900 se poate deosebi destul de limpede între ramura junimistă cîştigată pentru realismul popular şi promovată la posturile de conducere prin direcţia lui S. Mehedinţi şi ramura rămasă credincioasă poziţiilor mai vechi ale esteticii universaliste. M. Dragomirescu se va situa hotărît în aceste din urmă cadre. Mai complicat este cazul lui Duiliu Zamfirescu, unul din creatorii realismului în romanul românesc, afirmînd totuşi

opoziţii sistematice faţă de speţa lui populară, în mai multe manifestări ale sale, pînă la răsunătorul discurs de recepţie la Academia Română asupra *Poporanismului în literatură*, din 1909. Duiliu Zamfirescu întreprinde aci un îndoit atac, împotriva poeziei populare, căreia îi contestă valoarea estetică recunoscută atunci de majoritatea criticilor, apoi împotriva literaturii inspirate din viaţa ţărănească. Poeziile populare, în procesul circulaţiei lor de la poetul individual care le va fi născocit pînă la masa anonimă care le repetă, marchează etapele unei continue trivializări a inspiraţiei primordiale. Vasile Alecsandri n-a izbutit să întrerupă acest proces. Intervenţia lui ar fi introdus toate acele *„dulcegării sentimentale"*, menite să falsifice imaginea sufletului nostru naţional, sufletul unui popor romanic, care nu trăieşte reprezentativ în cîntecele de dor, ci în baladele voiniceşti. Cît despre literatura inspirată din viaţa poporului, Duiliu Zamfirescu crede a putea afirma că *„cei mai mari creatori de caractere omeneşti nu se ocupă de sufletele simple pentru că acele sînt, ca neantul, fără evenimente"*. Maiorescu se simţi atacat în toate tendinţele sale. Răspunzînd discursului de recepţie al lui Duiliu Zamfirescu, în cea din urmă manifestare literară a sa, Maiorescu aduce un nou omagiu poeziei populare, lui Alecsandri, care a ştiut să scoată la iveală din ea *„duioşia simţirii şi cumpătarea exprimării"*, componentei lirice în sufletul poporului nostru, aceea care a rodit mai abundent prin Eminescu şi urmaşii lui, în fine literaturii culte inspirate din viaţa plină de distincţie şi decenţă a lumii de jos. Maiorescu a afirmat cel dintîi principiile curentului devenit biruitor în urmă prin *Sămănătorul* şi *Viaţa românească.* Ultima lui manifestare literară este deci atît un act de fidelitate faţă de sine însuşi cît şi unul de recunoaştere faţă de literatura care se impusese între timp.

În 1883, la începutul celei de-a doua părţi a activităţii sale literare, înainte de a interveni în polemica trezită de comediile lui Caragiale şi înainte de a constata succesul ideilor pentru care militase pînă atunci, Maiorescu are prilejul să pună în principiu problema victoriei unei idei noi, în scrierea *Despre progresul adevărului în judecarea lucrărilor literare,* una din cele două disertaţii filozofice ale lui. Cîteva din motivele tipice ale gîndirii maioresciene apar şi aici. Care din ideile răsărite într-o minte individuală ajung să se impună? Maiorescu foloseşte în răspunsul său o formulă pe care o va relua în curînd. Ajung să se impună — ne spune Maiorescu — ideile care au o *„valoare universală"* şi care pornesc dintr-un *„entuziasm impersonal"*. Pînă cînd *„entuziasmul impersonal"* să devină, în articolul despre Caragiale, o stare de spirit a poeţilor, el ne este arătat ca o atitudine morală a tuturor creatorilor de cultură. Funcţiunea creatoare de cultură este reprezentată deci prin analogie cu funcţiunea particular estetică. Executînd apoi acel gest de limitare, atît de caracteristic criticului, el declară a-şi propune o sarcină mai practică şi mai **modestă** (cuvinte semnificative şi vrednice de a fi subliniate), înfăţişînd etapele progreselor adevărului universal, de la singurătatea în care rodeşte la început la neînţelegerea de care se izbeşte apoi,

la suferința pe care i-o rezervă creatorului, pînă la îmbrățișarea lui de către o elită și pînă la victoria lui finală. Acest drum al adevărului este evocat în cuvinte patetice, care dau în scris o măsură a oratoriei criticului. Studiul reflectează atitudinea morală cea mai adîncă a lui Maiorescu, făcută dintre un optimism practic fundamental, care nu este însă ușuratic și jovial, deoarece el știe că forța de străbatere a ideii se afirmă în lupta cu singurătatea, cu neînțelegerea mediului, cu multele suferințe ale unui destin de creator. Ca la toate marile naturi făptuitoare, optimismul principal se asociază și la Maiorescu cu gesturi negative ale spiritului, cu mizantropie, uneori cu deznădejde. Urma acestor atitudini revine și în *Aforismele* criticului, în formele splendidei sale arte lapidare. Unul din acestea ne spune: „*Nemărginit îți este dorul; cum vrei să încapă în realitate mărginită? Totdeauna rămîne un prisos: desperare sau ironie*". Un altul notează: „*Arta vieței? Rezervă, discrețiune, cumpătare, în genere negațiune și în rezumat abnegațiune*". Alternarea acestor două note ne duc mai aproape de intimitatea morală a scriitorului și fixează întinsa curbă interioară a bogatei sale personalități.

A doua disertație filozofică a vremii, *Din experiență*, datează din 1888 și apare, ca și cea dintîi, în *Almanahul „României june"* din Viena. Ea este singura mărturie scrisă a preocupărilor psihologice ale autorului, foarte vii încă din perioada sa ieșană, cînd în prelegerile populare și universitare problemele științei sufletului sînt adeseori tratate. Cercetările sale în această direcție sînt atît de departe împinse, încît în 1870 el crede a se găsi în măsură a redacta prima parte a unei *Psihologii*. Proiectul nu se realizează, dar ideile sale continuă a se mișca în aceeași sferă vreme îndelungată de aci înainte. Mutat în București, Maiorescu consacră psihologiei conferințele sale la Ateneul Român în 1880 și 1883, acestea din urmă adunate într-un volum după notele lui Mihai C. Brăneanu, editorul lor. Și acum și mai înainte, Maiorescu se simte atras de problemele visului, ale halucinațiilor și ale hipnotismului, despre care unele mențiuni se găsesc și în însemnările lui. Mai mulți dintre ascultătorii cursurilor sale, în Iași și în București, au amintit concluziile filozofice pe care Maiorescu le scotea din fenomenul halucinațiilor, pentru care el cita cazul lui Goethe văzîndu-se pe sine însuși în timpul campaniei din Franța, înaintînd călare în costumul demnitarilor la curtea din Weimar, acela pe care poetul urma să-l poarte mult mai tîrziu. O astfel de halucinație prevestitoare devenea un argument în favoarea tezei kantiene a idealității timpului care nefiind decît forma în care luăm cunoștință de evenimente, putea fi încălcată din cînd în cînd. Aceeași experiență, după cum ne afirmă I. Petrovici, autoriza pe Maiorescu să tragă concluzii pentru o metafizică a imobilității, adică pentru o viziune a lumii în care toate evenimentele găsindu-se în eternă simultaneitate, forma succesiunii este impusă numai de condițiile în care conștiința le cunoaște. Dar în afară de aceste concluzii epistemologice și metafizice, fenomene ca cele amintite mai sus, situate la limita psihologiei normale, aveau darul să facă mai sensibile legăturile dintre suflet și sistemul nervos, pentru care cercetă-

torul nu încetase să adune informaţiile în scrierile unui Bichat, Flourens, Fechner şi Wundt. În 1885, după ce citise cartea profesorului Heidenhain asupra aşa-numitului *Magnetism animal*, i se adresează în scris şi porneşte spre Breslau, dornic să se iniţieze în teoria şi practica hipnotismului. Heidenhain părăsise atunci experienţele de hipnotism, încît profesorul român este îndrumat către Hering, care le continua la Praga. Nu ştim dacă Maiorescu a devenit vreodată un bun hipnotizator şi dacă din experienţele lui şi ale altora s-a luminat pentru el misterul legăturii dintre suflet şi corp. Dar din toată această frămîntare de gînduri, folosind metoda eliminărilor, totdeauna întrebuinţată, se distilează substanţa limpede a articolului *Din experienţă*. Ca şi în alte împrejurări, el doreşte să stabilească **lucruri simple**, să înlăture **confuzii** şi să cucerească cele cîteva principii necesare sarcinii **practice** a cunoaşterii de oameni. Manifestînd îndoieli faţă de rezultatele tratatelor ştiinţifice, el acordă mai multă încredere pătrunderii psihologice a poeţilor în romanele şi dramele lor, apoi autorilor de maxime şi aforisme, cum însuşi scrisese, şi cum îi plăcea să spicuiască în operele unor moralişti ca Lordul Chesterfield şi cardinalul de Retz, din care în epoca bătrîneţii va traduce în *Convorbiri literare* (1910). Experienţa proprie poartă totuşi roadele psihologice cele mai preţioase şi din tezaurul acestora reţine el cîte ceva în articolul din 1888 în care ni se arată pe rînd cum „*îngustimea*" conştiinţei, condiţia ei de a nu putea primi decît în mod succesiv impresiile, este pricina pentru care ne înşelăm adesea asupra felului de a fi al altora şi al nostru, ca unii care sîntem alcătuiţi nu numai din elemente numeroase, dar şi din elemente contradictorii, apoi cauza pentru care nu ne putem cunoaşte pe noi şi pe alţii decît prin trecerea vremii, în lucrarea interioară a personalităţii care se dezvoltă sau se destramă. Cunoscătorul de oameni, veşnic atent la particularităţile psihologice ale celor cu care avea de-a-face, plin de ascuţime şi uneori de maliţie în caracterizarea încredinţată intimilor săi, îşi notează astfel puţinele principii simple, pe care le putea stabili cu oarecare certitudine.

Paralel cu activitatea literară se dezvoltă în viaţa lui Maiorescu seria evenimentelor sale politice, punctată de ministeriatul din 1874—1876, la Instrucţia Publică şi Culte, la care revine între 1888 şi 1889, apoi între 1890 şi 1891. După alţi zece ani, în 1900—1901, îşi ia răspunderea Ministerului Justiţiei pe care îl părăseşte după ce trece legea care interzicea foştilor titulari ai departamentului practica avocaturii pe o durată de cinci ani. După retragerea sa din învăţămînt, în 1909, împrejurare subliniată de omagiul universităţilor şi al cercurilor literare, Maiorescu devine între 1910 şi 1912 prim-ministru şi ministru de externe. Un an mai tîrziu prezidează la Bucureşti conferinţa care pune capăt războiului balcanic şi stabileşte o nouă aşezare a relaţiilor dintre popoare în această parte a Europei. În sfîrşit, bărbatul politic care încă din 1881, în articolul publicat în *Deutsche Revue*, preconizase apropierea de Puterile Centrale, continuă a susţine aceleaşi idei în timpul neutralităţii noastre, la începutul războiului mondial. În marile controverse ale momentului, el cere în adunările partidului con-

servator o politică de neutralitate, cu simpatii pentru Puterile Centrale, aşa cum se poate vedea din memoriul *România şi politica de neutralitate în conflictul european 1914—1917*, scris puţin timp înainte de a muri şi tipărit în *Convorbiri literare* abia în 1920. Între 1897 şi 1915, Maiorescu publicase cele cinci volume ale *Discursurilor parlamentare*, însoţite de întinse expuneri introductive asupra dezvoltării vieţii politice a ţării în intervalul dintre 1866 şi 1899. Un al şaselea volum era gata pentru tipar în 1917, şi introducerea sa, cuprinzînd revista evenimentelor pînă la finele cabinetului Carp în 1901, se încheia cu accente încurajînd demnitatea şi independenţa caracterelor în viaţa politică. Întregul material de introduceri a fost reunit în 1925, în volumul *Istoria contemporană a României*, un titlu răspunzînd poate năzuinţei de a scrie o istorie a patriei sale, prezentă în sufletul lui Maiorescu încă din anii adolescenţei, nepotrivit totuşi din pricina caracterului însuşi al acestei scrieri, care povestind evenimentele trăite, a căror răsfrîngere personală ni se oferă împreună cu portretele măestrite ale mai multor contemporani, aparţine de fapt genului memorialistic. La 18 iunie (2 iulie) 1917, în timpul ocupaţiei germane, înainte ca zarea să se fi luminat într-un fel oarecare pentru poporul şi statul nostru, Titu Maiorescu moare în Bucureşti.

Dispărea unul din oamenii cei mai luminaţi ai întregului secol în care se plămădise România modernă. Bucurîndu-se din anii tinereţii de un mare prestigiu personal, făcut din măsură, consecvenţă şi demnitate, din bun gust în aprecierea literară a altora şi, în propria-i producţie, dintr-un talent care menţine încă tinere pagini scrise cu şase sau şapte decenii în urmă, dintr-o artă aristocratică a vieţii cu atît mai uimitoare cu cît, în armonia ei, se ridica peste primejdiile unei organizaţii expuse depresiunii morale şi chiar deselor încercări ale sănătăţii fizice, Titu Maiorescu a sporit necontenit prestigiul său prin devotamentul dăruit cauzelor bune şi pasiunii dezinteresate de a sluji. Figura sa de conducător spiritual apare în epoca de formaţie a culturii noastre mai noi, cu rolul de a frîna, de a limpezi o neînţelegere, de a trage hotare, de a indica un drum. Şi înainte şi după el au existat în cultura noastră personalităţi mai dinamice, animatori mai înflăcăraţi, dar nici unul care să-şi fi asociat, deopotrivă cu Titu Maiorescu, naturile cumpătate şi judicioase, oamenii care pun înaintea faptului deliberarea şi care se conduc după lumina spiritului. Datorită în primul rînd lui Maiorescu, s-a format în cultura noastră o stare de spirit de criticism, a cărei valoare nu o putem aprecia decît închipuindu-ne că nu s-ar fi produs niciodată şi că din dialectica civilizaţiei noastre, după efervescenţa romantică de la începutul şi mijlocul veacului trecut, ar fi lipsit momentul de temperare clasică introdus de el şi de discipolii lui. Desigur, Maiorescu n-a fost un cugetător care să se fi impus prin originalitatea invenţiei şi omul teoretic a fost necontenit subordonat în el omului practic şi făptuitor. Este un caracter romanic, în toată firea lui Maiorescu, împreună cu slaba lui aptitudine metafizică, intensa dezvoltare pe care o dobîndeşte virtutea lui pragmatică, organizatoare, legi-

ferantă. Maiorescu este un legiuitor. Mai multe generaţii au recunoscut în opera lui pactul fundamental al culturii noastre intelectuale. Această însuşire alcătuieşte şi resortul principal al marei sale arte scriitoriceşti. Cugetările sale dobîndesc totdeauna forma perenă a inscripţiei sau a textului de lege, atît de puţin ne putem sustrage evidenţei lor constrîngătoare, înţelesului lor deplin cristalizat, eliminînd orice aproximaţie, orice umbră sugestivă. Ca la toţi marii scriitori români, lucrarea seculară a limbii se concentrează şi la el într-un mare salt înainte, încît darul unui singur om pare şi de data aceasta a înlocui opera înceată a mai multor generaţii. Nimeni nu scrisese ca Maiorescu mai înainte şi puţini l-au egalat în vigoare, concizie şi proprietatea exprimării mai tîrziu. Nu este deci exagerat a spune că în domeniul său propriu, lucrarea la care a supus graiul nostru nu a fost cu nimic mai prejos de aceea a lui Mihai Eminescu.

Înțelegerea lui Maiorescu

Însemnările lui Liviu Rusu despre Titu Maiorescu, apărute în *Viața românească* (XVI, 5), reprezintă o contribuție care reține atenția istoriografiei noastre literare mai noi și au fost recunoscute, ca atare, fie de aceia alăturați concluziilor lor, fie de aceia care, negîndu-le pe acestea, au găsit totuși în ele prilejul unei înviorări a cercetării. Unul din meritele lui Liviu Rusu este de a fi actualizat controversa și de a fi prilejuit o confruntare de opinii cu atît mai binevenită cu cît noua sinteză a *Istoriei literaturii române*, în pregătire la Institutul de istorie literară al Academiei R.P.R., cere elucidarea punctelor obscure și formarea unei judecăți bine cumpănite, vrednice a fi transmise fondului de idei generale ale generațiilor viitoare.

Cred că pot formula esența controversei Maiorescu prin întrebarea : aparține acest scriitor părții valabile a tradiției noastre de cultură? A însemnat contribuția lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs? Este incontestabil că dacă istoria literară nu înseamnă numai însumare de fapte din trecutul literaturii, dar și explicația, ca și valorificarea acestora, din punctul de vedere al unei epoci actuale, sîntem deplin îndreptățiți să ne întrebăm dacă linia de ascensiune a culturii noastre a trecut și prin opera lui Maiorescu. Orice epocă privește către trecut din punctul ei de vedere și își făurește, în acord cu acesta, propria ei istorie literară, grupînd faptele și constituind seriile istorice în felul ei propriu, repartizînd accentele de valoare în acord cu propriile ei îndrumări. Aceste principii sînt valabile nu numai pentru sinteza generală a unei istorii literare, dar și pentru fie-

care scriitor care a jucat un rol oarecare în trecutul culturii. Cu această îndreptățire punem întrebarea despre felul și valoarea contribuției lui Maiorescu.

Desigur, Titu Maiorescu a fost un bărbat politic conservator, unul din șefii fracțiunii junimiste a partidului marilor moșieri. Pusă la cale încă din 1863 și constituindu-se, la început, ca o asociație literară, *Junimea* s-a transformat curînd într-o grupare politică. Maiorescu a întovărășit și a susținut această evoluție, punînd astfel un curent literar și o mișcare de idei sub controlul unui partid politic. Invadarea tuturor domeniilor vieții publice de către strîmtele interese ale claselor exploatatoare, reprezentate de diferitele partide politice, a alcătuit unul din aspectele cele mai dăunătoare în trecuta viață publică a României : *politicianismul*, o îndrumare adeseori criticată de Maiorescu, dar căreia el i s-a conformat. Nu este cu putință a înțelege ideile generale ale lui Maiorescu, filozofia lui socială, fără a le pune în legătură cu aderențele lui politice. Astfel, critica procesului de modernizare a României sau, cel puțin, a ritmului în care se desfășurase acest proces, condamnarea noilor forme ale vieții publice în absența fondului corespunzător, menit să le anime și să le dea realitate, alcătuia expresia teoretică evidentă a tendinței de a frîna sau, în tot cazul, de a nu accelera progresele țării, și, prin urmare, de a menține vechile așezări, împreună cu influența claselor care aveau să se teamă de acele progrese. Înfeudarea politică a lui Maiorescu este evidentă, nu numai în critica lui generală, în momentul în care aceasta se cristalizase deplin, dar și în oscilațiile manifestate de dezvoltarea cugetării sale. Tipică, din acest punct de vedere, este atitudinea lui în problema religioasă și într-o chestiune de învățămînt legată de aceasta. Astfel, deși în scrierea de tinerețe publicată în limba germană, *Einiges Philosophische in gemeinfässlicher Form*, 1861, Maiorescu se pronunță pentru o morală laică și în contra moralei religioase, călăuzindu-se după principiile *stîngei* hegeliene, reprezentate de Feuerbach; deși, în acord cu aceste principii, în 1870, el ia atitudine împotriva generalului Christian Tell, ministrul Intrucțiunii Publice, care dorea să întrebuințeze preoții ca învățători sătești, pentru motivul că școala trebuie să rămînă *„în sensul culturii moderne care respinge pretutindeni influența bisericii"*, deși manifestările lui laice și chiar ateiste sînt numeroase la începuturile sale ; mai tîrziu, în 1891, cînd angajamentele lui politice se consolidează, Maiorescu revine asupra vechilor idei, printr-o retractare în Senat, aprobînd de data aceasta întrebuințarea preoților ca învățători, pentru noul și destul de neașteptatul motiv că sentimentul religios este *„singurul interes ideal cu care putem spera să atragem pe țăranul român către școală"*. Propunerea răspîndirii culturii în popor, în formele recomandate de sentimentul religios, surprinde, desigur, la cugetătorul care ținuse să dea, mai înainte, atîtea dovezi ale independenței sale de gîndire și alcătuiește, fără îndoială, un rezultat al contaminării sale politicianiste. Sentimentul religios n-a fost niciodată real în Maiorescu, nu există nici un document relativ la vreo criză sau reconvertire a lui, ba chiar se pot aduna, din toate momentele biografiei lui, dovezile pozițiilor

laice pe care nu le-a abandonat niciodată, dar în timp ce el însuşi era atît de puţin religios, îl vedem recomandînd, la un moment dat ţărănimii un învăţămînt fundat pe religie, pentru motive prea transparente, pentru a nu fi recunoscute.

Am grupat toate documentele relative la oscilaţiile lui Maiorescu, în această problemă, în studiul meu asupra *Junimii*, din volumul *Istoria literaturii române moderne*, I, 1943, publicat împreună cu Şerban Cioculescu şi Vladimir Streinu). Scriam acolo în această privinţă :

„*Laicismul nu va fi de altfel singura tendinţă eliminată în cele din urmă şi absentă din imaginea definitivă a lui Maiorescu. Studiul începuturilor lui ne va pune şi în faţa altor manifestări, destul de felurite de acelea prin care el şi-a cucerit rolul său istoric*".

În acelaşi studiu, am arătat că opoziţia sau, cel puţin, lipsa lui de simpatie pentru scriitorii generaţiei de la 1848 şi pentru opera de înnoire democratică a ţării, sprijinită de acei scriitori, aparţine curentului ideologic antirevoluţionar, consolidat în epoca Restauraţiei în Franţa şi mai tîrziu. Am schiţat atunci perspectivele de istorie literară comparată în care ia loc critica lui Maiorescu. Am arătat, în aceeaşi împrejurare, că Maiorescu nu se conduce în judecăţile sale de criterii istorice, ci de criterii filozofice generale anistorice, ceea ce produce ignorarea sau, în cel mai bun caz, condescendenţa din poziţiile superiorităţii proprii pentru scriitori ca Şincai, Petru Maior, Laurian, Bălcescu, Kogălniceanu, Costache Negruzzi, Gr. Alexandrescu, D. Bolintineanu şi, desigur, şi alţii. Atitudinea lui Maiorescu faţă de aceşti scriitori şi faţă de întreaga mişcare de cultură din epoca progreselor României moderne este o altă manifestare a omului politic conservator, de mai multe ori prezent în judecăţile criticului literar şi ale istoricului culturii.

Cred că trebuie recunoscute cu toată sinceritatea aceste aspecte ale gîndirii şi acţiunii lui Maiorescu, inacceptabile din punctul nostru de vedere, tocmai pentru a elibera atitudinea critică, în lucrarea de preţuire a operei lui întregi. S-a făcut observaţia că moştenirea literară a lui Maiorescu nu trebuie însuşită **în bloc**. Principiul este incontestabil, dar el trebuie întregit prin acela că nici respingerea moştenirii amintite nu trebuie să procedeze în bloc, fără discriminările necesare. Istoria, ca şi critica literară, nu se cuvine a fi nici apologetică, nici difamatorie. Justa cumpănire a judecăţii este constitutivă pentru orice apreciere critică serioasă. Ea este şi foarte necesară, dacă este vorba a nu sărăci tradiţia de cultură de unele din cîştigurile ei preţioase.

În lumina acestor criterii trebuie recunoscut că, alături de aspectele inacceptabile ale activităţii lui Maiorescu, există multe altele de o înaltă valoare şi care se rînduiesc pe linia progreselor culturii noastre în secolul trecut. Cum este însă posibil, se pot întreba unii, ca un scriitor, care prin partea generală, filozofică a criticii sale a lucrat în sensul frînării progresului social, să fi dat contribuţii substanţiale şi în direcţia desfăşurării acestui progres ? Pentru a ilustra această posibilitate, Liviu Rusu citează cazul lui Tolstoi, aşa cum l-a lămurit Lenin în articole renumite. Critic al societăţii vremii lui şi prevestitor al revoluţiei, Tolstoi se leagă prin alte aspecte

ale cugetării lui de îndrumări mai vechi ale societății rusești. El reprezintă deci epoca plină de contradicții în care opera lui s-a elaborat, dar pentru acest motiv nimeni nu s-a gîndit să elimine pe Tolstoi din tradiția de cultură a țării lui și a omenirii întregi și nici să împiedice propagarea scrierilor sale și a influenței fericite emanate de ele. Exemplului lui Tolstoi i se pot asocia altele multe din istoria literaturii și a gîndirii, al lui Voltaire, al lui Goethe și Schiller, al lui Balzac, al lui Kant și Hegel, scriitori și cugetători ale căror opere conțin deopotrivă, alături de elemente care au intrat în sinteza culturii actuale, altele rămase în trecut și devenite neutilizabile. Aș spune chiar că aceasta este situația multor din marii scriitori și filozofi din epoci mai mult sau mai puțin îndepărtate de noi, deoarece atitudinea noastră față de trecut este totdeauna **selectivă**. Asimilarea creațiilor de cultură ale trecutului presupune un îndoit proces de eliminare și însușire, de alegere, așa cum se întîmplă cu toate formele asimilării, începînd cu cele organice, unde niciodată un aliment introdus în corp, în vederea întreținerii lui, nu este reținut în întregime, ci este separat în elementele lui și utilizat numai în unele din acestea. Evident, există grade felurite ale **selectării și asimilării ;** există adică scriitori și gînditori din care reținem părți mai întinse sau mai puțin întinse ale **moștenirii** lăsate de ei, legate de un anumit moment sau aspect al activității lor sau de tendința lor profundă și statornică, față de care aspectele purtînd data epocii devin neînsemnate. În ce privește pe scriitorii români, pentru care funcțiunea reconsiderării este în curs de desfășurare, critica și istoria literaturii își exercită astăzi acțiunea lor selectivă față de toți laolaltă, căci nu există nici unul din ei care ar putea fi însușit în întregime. În opera tuturor acestor scriitori, fără excepție, pot fi distinse aspectele legate de trecut, depășite, pe lîngă cele care se înscriu pe linia progresului culturii și se leagă de timpul nostru. Aspecte și contribuții, de felul acestora din urmă, sînt numeroase în opera lui Maiorescu. Liviu Rusu a amintit pe unele din acestea, sprijinindu-se pe texte. Altele mai pot fi adăugate.

Astfel, s-a arătat, cu drept cuvînt, că deși Maiorescu a criticat însușirea prea grăbită a formelor moderne ale vieții publice, el n-a propus revenirea la așezările trecutului, ci dezvoltarea fondului sufletesc corespunzător, pentru ca acele forme să dobîndească o *„realitate simțită"*. Textele citate, în această privință, sînt pe deplin doveditoare. Trebuie să mai adăugăm că unii dintre socialiștii vremii s-au alăturat criticii maioresciene, admițînd existența unor forme lipsite de temeinicie în viața culturală a vremii. Dacă, în punctul de plecare al problemei semnalate, Maiorescu și socialiștii au coincis, este aici o dovadă pentru noi că critica lui Maiorescu nu era injustă și că în manifestările vieții publice și culturale ale vremii lui se puteau constata efectele unei improvizații și ale unei superficialități, care trebuiau criticate, pentru a fi remediate. Critica lui Maiorescu a lucrat deci în sensul înălțării culturii, în sensul progresului.

S-a arătat îndeajuns, pentru a nu mai fi nevoie să revenim, îndreptățirea criticii lui Maiorescu într-o mulțime de alte probleme de cultură ale vremii

lui. Astfel, în problema limbii literare, el a combătut latinismul, eliadismul, etimologismul și a susținut astfel procesul de împrospătare a expresiei literare din izvorul nesecat al vorbirii poporului. Desigur, Maiorescu nu s-a situat singur pe aceste poziții, în aceeași epocă. Acțiunea lui a fost precedată sau a decurs paralel cu aceea a altor teoreticieni ai limbii și cu a unora din scriitorii de seamă ai vremii, cu aceea a unui C. Negruzzi, Al. Russo, Al. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă și a multor altora, dar întemeierea științifică dată de el curentului și autoritatea lui personală, foarte puternică în epocă, au contribuit la impunerea unei directive, în lipsa căreia creația literară ar fi alunecat către artificialitatea vizibilă în unele din scrierile minore ale vremii.

Normalizarea culturii prin **popor** este una din directivele constante ale **lui** Maiorescu. Din această directivă derivă înalta prețuire acordată de el **poeziei populare**, recomandarea **realismului popular în literatură**, ideea că scriitorii români nu pot intra în literatura universală decît prin opere inspirate din viața poporului, ideea derivată din recunoașterea țărănimii ca *„singura clasă reală“* în societatea românească a vremii lui : o observație pe care Maiorescu o face în 1868 (în articolul *„În contra direcției de astăzi în cultura română“*), adică într-un moment anterior primelor organizări ale muncitorimii urbane, dar pe care n-o va amenda nici mai tîrziu, nici atunci cînd aceste organizări iau naștere și găsesc în C. Dobrogeanu-Gherea un spirit capabil să îmbrățișeze cauza tuturor exploataților vremii, a țărănimii și muncitorimii în același timp. Această limitare a lui Maiorescu nu trebuie totuși să ne ascundă meritul lui relativ. Trebuie deci spus că deși directiva națională și populară în literatura română se formase înainte de Maiorescu, ea trece neapărat și prin el pentru a ajunge la grupările literare care au formulat un program către sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul secolului nostru și în sînul cărora s-au format și au găsit un teren de manifestare scriitori ca Slavici, Vlahuță, Delavrancea, Coșbuc, Popovici-Bănățeanu și alții. **Nimeni nu va putea scrie capitolul consacrat curentului național și popular în literatura română fără a ține seama de contribuția lui Maiorescu.**

Adept al curentului amintit, susținător cu mare prestigiu al acestei îndrumări, Maiorescu a luptat însă împotriva degenerării lui șovine. Există, în această privință, pagini revelatoare ieșite din pana lui Maiorescu, ca aceea pe care o împrumutăm aici articolului *Contra școalei Barnuțiu* (1868):

„Naționalitatea, scrie Maiorescu, *dacă acest cuvînt vrea să aibă un merit și o valoare, nu poate fi un pretext care să ascundă lenea și barbaria, și ținta noastră în viitor nu este de a ne păstra numai limba și sîngele și teritoriul brut, fără altă aspirație mai nobilă... Limba și sîngele și teritoriul sînt elemente prețioase ca mijloc spre un scop mai înalt, și acest scop nu poate fi altul decît progresul civilizației omenești prin toleranță și știință, prin buna stare materială și morală potrivită totdeauna cu gradul culturii unui popor. Dar a susține mijloacele prin un sistem care nimicește scopul este cea mai absurdă din toate rătăcirile politice ce se pot închipui“*. Înțeleptele cuvinte, dacă n-ar fi fost atît de deseori uitate, ar fi putut să ne scu-

tească de multe episoade înjositoare și dăunătoare ale vieții politice în trecuta orînduire, dar ele au rămas ca o rezervă ideologică, susceptibilă a fi reluată și fructificată îndată ce condițiile obiective au îngăduit-o. Aceleași cuvinte, ca și unele asemănătoare prin afirmarea pozițiilor civilizației, au prilejuit acuzația de „*cosmopolitism*" îndreptată împotriva lui Maiorescu încă din epoca lui, acuzație reluată în chip destul de surprinzător, tocmai de unii din cei pe care ne-am fi așteptat să-i aflăm alături de critic, cel puțin în această privință.

Om al civilizației moderne, el caută s-o dezvolte în țara noastră, atît prin criticile cît și prin realizările lui constructive. Ca ministru al Instrucțiunii Publice, în 1875, **el introduce în școlile secundare învățămîntul limbii și literaturii naționale, în acord cu întreaga direcție a gîndirii lui.** În timpul aceluiași ministeriat **el creează primele „gimnazii reale"** dînd astfel un impuls necesar învățămîntului științelor exacte și naturale și creînd temelia formării personalului științific și tehnic de care modernizarea României avea nevoie[1]. Om modern este mai cu seamă Maiorescu în întreaga lui acțiune literară pe care nu putem să n-o înscriem pe linia progreselor. Nu voi discuta aici principiile estetice ale lui Maiorescu, așa cum am făcut atunci cînd am cercetat izvoarele lor sau locul deținut de ele în mișcarea de idei a secolului al XIX-lea[2]. Desigur, aceste principii sînt contestabile, prin tendința vădită de ele de a izola creația de artă de viață și de societate. Totuși, criticul a amendat aceste principii o dată cu dezvoltarea gîndirii sale și nu s-a simțit niciodată stînjenit să recunoască valoarea unei producții de artă cu multe implicații sociale, cînd aceasta se organizase, după cum se și cuvenea, în forme înalte de artă, cum s-a întîmplat în cazul lui Caragiale, Goga sau Sadoveanu, recunoscuți de el cu toată pătrunderea și încă din primul moment. Apoi, printre contemporanii lui, Maiorescu ne înfățișează una din cunoștințele estetice cele mai înaintate, ceea ce îi permite să surprindă, în producția literară a vremii lui, formele inferioare ale expresiei și să le compromită prin ridiculizare. Nici unul din exemplele citate în articolul O *cercetare critică asupra poeziei române de la 1867* nu este recuperabil și toate împreună au fost vrednice a fi încredințate rîsului public. **Critica lui Maiorescu a lucrat deci în sensul înălțării gustului artistic al vremii lui. Și dacă o astfel de înălțare face și ea parte din progresul general al unei societăți, cum lucrul pare cu totul evident, cred că istoria literară de astăzi trebuie să-l recunoască drept o contribuție pozitivă. Gustul artistic atît de înaintat al lui Maiorescu i-a permis să recunoască și să promoveze pe toți scriitorii de seamă ai vremii lui,** chiar de la începuturile lor, pe Eminescu și pe Caragiale, pe Creangă, pe Slavici și pe Coșbuc, pe Goga, Sadoveanu, Brătescu-Voinești și Duiliu Zamfirescu. **Toți acești scriitori**

---

[1] Asupra legilslației școlare a lui Maiorescu, vd. articolul meu: *Liceul românesc. Legi și proiecte de legi relative la organizarea învățămîntului secundar*, în *Arhiva pentru știința și reforma socială*, 1927.

[2] Vd. volumul de față *Influența lui Hegel în cultura română* și studiile consacrate lui Maiorescu.

s-au dezvoltat în legătură cu Maiorescu, cel puţin într-unul din momentele carierei lor, şi nu este cu putinţă a le întocmi biografia, fără a nu ţine seama de rolul jucat de Maiorescu în impunerea creaţiei lor. Dacă menirea criticii literare este să recunoască valorile contemporane şi să cîştige pentru ele preţuirea generală, nu i se poate contesta criticului Maiorescu, nici din acest punct de vedere, o acţiune pozitivă în epoca lui.

Uneori mi-am spus că pentru a înţelege bine şi a situa potrivit personalitatea şi opera lui Maiorescu în istoria culturii, este necesară compararea lui cu alţi scriitori şi intelectuali ai vremii, ca şi cu alţii care le-au premers. În lumina acestei comparaţii, se poate spune că unii dintre oamenii de cultură ai fazelor mai vechi ale istoriei noastre, un Miron Costin, un Dimitrie Cantemir, un Nicolae Milescu, un Constantin Cantacuzino, şi alţii, au fost personalităţi mai închegate, mai armonioase, decît cele care apar o dată cu începuturile culturii noastre moderne. Toţi acei scriitori porneau dintr-o tradiţie consolidată şi beneficiau de temeinicia unei culturi experimentate de multe secole. Cînd acea veche tradiţie, o dată cu ascensiunea burgheziei, a trebuit să fie abandonată şi intelectualii români au intrat în şcoala culturii moderne, a apărut un tip de intelectual mai nesigur de sine, mai puţin stăpîn pe izvoarele culturii lui, mai puţin armonios în manifestările sale. O figură caracteristică pentru noua situaţie este Ion Eliade Rădulescu, un intelectual mişcat de o vastă curiozitate, foarte harnic, plin de îndemnuri noi, dar mai puţin echilibrat în manifestarea lui, fără îndestulător simţ critic, propunîndu-şi teme peste puterile lui, făcînd să eşueze iniţiative cărora nu le lipsea grandoarea atunci cînd îşi propune să realizeze vaste sinteze critice, filozofice sau poetice. În cazul lui Eliade Rădulescu vedem, ca printr-o lentilă măritoare, pe cel al multor intelectuali din aceeaşi vreme sau chiar din epoca următoare. Sînt erudiţii fără temeinicie, „*retorii*" şi „*limbuţii*" tribunei parlamentare, improvizatorii de sisteme lingvistice şi sociale, gazetarii care pocesc limba, poeţii fără vocaţie, toţi neadaptaţii culturii moderne împotriva cărora s-a exercitat ironia lui Maiorescu. **Faţă de toţi aceştia, Maiorescu reprezintă unul din primele succese depline ale asimilării acestei culturi, fără nici o stîngăcie în manifestarea lui,** răspunzînd totdeauna cu puteri echilibrate la sarcinile pe care şi le-a asumat. Dispunînd de o solidă cultură clasică şi modernă, generală şi specială în domeniul filozofic, literar şi lingvistic, de întregul orizont al vremii în care s-a format, Maiorescu nu este singurul în vremea lui, dar este unul din cei dintîi în care noua cultură, adusă în ţara noastră de dezvoltarea socială, şi-a găsit o întrupare deplină şi armonioasă. Spunînd aceasta, trebuie să adaug îndată că armonia desăvîrşit închegată a personalităţii lui Maiorescu, privită din alt punct de vedere, apare ca o formă închisă, inaptă pentru înnoire, astfel încît criticul, îndată ce s-a găsit, nu a mai evoluat, nu şi-a mai îmbogăţit cultura, n-a urmărit progresele cercetării moderne, nu s-a oprit în faţa unor teme noi. I-a lipsit oarecum elanul şi entuziasmul creator. Perfecţiunea formulei lui era oarecum lipsită de perspective.

A fost însă un scriitor de o rară vigoare, prin proprietate, prin concizie lapidară, prin ironie caustică. A fost unul din cei mai buni scriitori români ai secolului al XIX-lea. Însușirile scriitorului se împerecheau cu cele ale oratorului de catedră, și mijloacele primului, au folosit din darurile acestuia din urmă. Despre răsunetul în epocă al lecțiilor lui Maiorescu ne mărturisesc multe izvoare contemporane, de pildă scrierea memorialistică a lui Gala Galaction, *La răspîntie de veac*, unde este notată marea animație din jurul catedrei maioresciene. Din practica oratoriei de catedră au trecut în scrisul lui Maiorescu bogatele amplificări ale ideilor, ritmul discursului său. Stilul lui este caracterizat mai ales prin formularea lapidară, astfel încît expunerea lui se concentrează la tot pasul în maxime și aforisme care, chiar desprinse din context, reprezintă un prețios material de observații asupra vieții morale, intelectuale și sociale. Uneori s-a consacrat anume genului aforistic și cred că a făcut-o pentru întîia oară în literatura română. **Prin însușirile sale de scriitor, Maiorescu a devenit creatorul stilului de idei în literatura noastră.** Desigur, n-a dat multe opere filozofice. Cercetarea lui nu se distinge printr-un avînt deosebit. Inhibiția intelectuală, care făcea parte din formula personalității lui, l-a împiedicat să abordeze marile probleme ale filozofiei și să dea răspunsuri în legătură cu ele. Fondul lui de idei generale n-a fost astfel prea bogat. Dar expresia acestor idei reprezintă o cristalizare atît de completă, încît este greu a clinti vreunul din elementele ei și întregul primește reflexul unei mari clarități, al unei evidențe energice și constrîngătoare. Aceste virtuți ale stilului maiorescian apar nu numai în *Critice*, dar și în *Logica* sa, care, pentru aceste motive, aparține nu numai istoriei filozofiei românești, dar și istoriei literaturii, ca un document al progreselor expresiei ideilor în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea.

În această cumpănire a limitelor și a meritelor lui Maiorescu, cred că **un cuvînt trebuie spus și despre devotamentul pe care l-a arătat, de-a lungul întregii lui cariere, cauzei literare.** A fost sfătuitorul mai multor generații de scriitori. Citea cu atenție manuscrisele ce i se încredințau, cîntărind fiecare cuvînt, judecîndu-l după efectul lui artistic și împărtășind pe tinerii care veneau să ceară îndrumare de la el, din bogata lui experiență literară. Va trebui să se arate odată tot ce i-au datorat, la începuturile lor, scriitori ca Duiliu Zamfirescu, Brătescu-Voinești, Panait Cerna. Însemnările lui pe unele din manuscrisele și publicațiile vremii dovedeau urma atenției cu care criticul le examina. S-a interesat și de soarta personală a scriitorilor pe care ajunsese să-i prețuiască. Slavici s-a bucurat de atenția lui statornică, încă înainte de strămutarea la București și mereu de-atunci înainte. Este remarcabil gestul invitării lui Caragiale la Viena, în aprilie 1879, *„întîia privire asupra civilizației pentru el"*, cum notează în *Însemnările zilnice*. A susținut tot timpul creația lui Caragiale și, după ce acesta este fluierat de către o clică liberală, îi acordă cunoscuta prefață a volumului de *Teatru* din 1889, care definește clasicitatea marelui scriitor. A fost prietenul și sprijinitorul statornic al lui Eminescu, în vremea studiilor acestuia

în străinătate şi mai tîrziu, în diferitele funcţiuni care i-au fost încredinţate, îl adăposteşte în casa sa de la Bucureşti şi, cînd poetul se îmbolnăveşte, se ocupă de îngrijirea lui. Cînd Eminescu îşi revine şi întreabă cui datoreşte asistenţa primită, obţine un răspuns pe care nu-l putem citi fără emoţie :

„*Bine domnule Eminescu* (îi scrie Maiorescu) *sîntem noi aşa străini unii de alţii? Nu ştii d-ta iubirea şi (dacă-mi dai voie să întrebuinţez cuvîntul exact, deşi este mai tare) admiraţia adeseori entuziastă ce o am eu şi tot cercul nostru literar pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară şi politică? Dar a fost o adevărată exploziune de iubire cu care noi toţi prietenii d-tale (şi* **numai aceştia**) *am contribuit pentru puţinele trebuinţe materiale ce le reclama situaţia. Şi n-ai fi făcut şi d-ta tot aşa din mult-puţinul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale?*"

Astfel, scriitorul care a dat rareori expresie emoţiilor sale şi proclama maximele rezervei şi discreţiei, cum ne încredinţează lectura *Aforismelor*, ne permite acum să strecurăm o privire şi către sensibilitatea lui umană.

A sosit momentul să repet întrebările puse la începutul acestor însemnări : Aparţine Maiorescu părţii valabile a tradiţiei noastre de cultură ? A însemnat contribuţia lui un moment al progresului în diferitele domenii în care s-a produs ? Desigur, răspunsul complet la aceste întrebări nu poate fi dat decît printr-o cercetare întinsă, faţă de care puţinele însemnări de faţă nu alcătuiesc decît o indicaţie. Dar reluînd întrebările amintite, reamintesc, mai întîi, ce nu mi s-a părut asimilabil din opera şi activitatea în genere a lui Maiorescu. Om politic conservator, criticul *Convorbirilor literare* n-a arătat rezistenţă faţă de partidul politic din care făcea parte şi activitatea lui n-a fost scutită de acomodări şi compromisuri. Critica lui, în partea ei generală, a fost unul din factorii de frînare a progresului social în epoca în care s-a exercitat. Atitudinea lui faţă de scriitorii generaţiei de la 1848 a contribuit la menţinerea lor în umbră şi a limitat, într-o vreme destul de lungă, buna lor influenţă. Lipsa criteriului istoric a alterat imaginile istoriei literare pentru perioada primelor noastre progrese. Deşi a arătat preţuire pentru ţărănime, n-a întrezărit şi cu atît mai puţin n-a ajutat dezvoltarea muncitorimii oraşelor, cum lucrul era posibil, după cum ne-o dovedeşte exemplul lui Gherea, personalitate formată de altfel în alte împrejurări, cu cincisprezece ani mai tînăr decît Maiorescu, intrat în acţiunea literară într-un moment ulterior şi dispunînd, în unele privinţe, de izvoare mai noi decît contrazicătorul lui. Mai trebuie adăugat că forma personalităţii lui Maiorescu vădeşte ceva închis, opus mai întîi progresului propriu.

Dar, cu toate aceste limitări, există multe alte aspecte pozitive, de o valoare netăgăduită, în opera şi acţiunea lui Maiorescu. 1) A fost unul din reprezentanţii curentului naţional şi popular în literatură. 2) A avut atitudinile, confirmate de viitor, în problema limbii literare, a folclorului, a îndrumării literaturii către realismul popular. 3) A exercitat o critică justă, cu rezultate apreciabile, în direcţia combaterii unei culturi neasimi-

late. 4) A reprezentat el însuşi unul din primele succese româneşti ale însuşirii depline a culturii moderne, de care dezvoltarea țării nu se putea dispensa. 5) A stabilit astfel un nivel mai înalt al exigenței față de intelectualul român. 6) A susţinut pozițiile civilizației și s-a rostit curajos atunci cînd aceste poziții erau amenințate. 7) A contribuit în mare măsură la dezvoltarea gustului artistic. 8) A fost un mare scriitor, un profesor influent şi i se datorește lui, în multe generații, răspîndirea cunoștințelor mai înalte și trezirea aptitudinii pentru reflecția filozofică. 9) A recunoscut şi a sprijinit toate talentele de seamă apărute în timpul lungii lui cariere. 10) A arătat devotament pentru cauza literaturii, îndrumînd pe tineri și căutînd, după mijloacele lui, să le fie de folos.

Influența lui în epocă a fost atît de activă și s-a produs în atîtea împrejurări, în legătură cu atîtea probleme, încît **nu este cu putință a scrie istoria literaturii şi a culturii româneşti în a doua jumătate a secolului al XIX-lea fără a ține seama de contribuția lui.** Influența lui Maiorescu a lucrat în sensul temeiniciei ; a descurajat mediocritatea și a făcut imposibilă farsa culturală. Reputațiile dărîmate de el nu s-au mai putut reface. Admirăm și astăzi verbul lui critic, sobru și incisiv, demnitatea lui polemică de la care nu s-a abătut niciodată, prin evitarea oricărui atac personal, prin menţinerea în singurul plan al ideilor. Acțiunea criticii culturale a lui Maiorescu a fost salubră. Mi se pare de netăgăduit că, dacă opera și acțiunea lui n-ar fi existat, ar fi lipsit un factor prețios din dezvoltarea modernă a literaturii și culturii noastre. **Direcția progresului nostru a trecut și prin Maiorescu.**

Cred că rezultatul cel mai însemnat care poate fi aşteptat de la discuția purtată de la o vreme, în presa literară, asupra lui Maiorescu, este eliminarea controversei, în sensul acceptării fără rezerve sau a contestării totale a operei lui. **Lucrarea de cumpănire care se exercită față de scriitorii noştri din trecut a căror operă conține măcar o latură pozitivă nu i se poate refuza nici lui Maiorescu.** Opera lui nu se cuvine a fi nici exaltată, nici negată. Trebuie studiată, și înfățișînd-o tineretului și publicului mai întins, prin editarea ei îngrijită, trebuie sustrasă echivocului și pusă în măsură de a fi asimilată după cuviință, cu atît mai bune motive cu cît starea generală de cultură, mai înaltă astăzi decît în trecut, va şti să rețină și să folosească părțile pozitive ale influenței emanate de ea, atît de numeroase și însemnate.

Personalitatea lui Eminescu

Amintirile lui I. Slavici aduc, printre altele, o interesantă contribuţie pentru cunoaşterea deprinderilor şi personalităţii lui Mihai Eminescu. Cum Slavici reţine mai mult esenţialul decît întîmplătorul şi cum jocul amintirii sale se întregeşte printr-o uşoară pornire de a generaliza, despre portretul lui Eminescu, desemnat cu acest prilej, se poate spune că are valoarea unei plăsmuiri tipice. E un portret rînduit printre modelele clasice. Artistul a lăsat de o parte accidentul fizionomiei şi penelul său n-a fost călăuzit decît de dorinţa de a pune în lumină latura general omenească a personajului pe care-l avea în faţă. Nici o clipă nu se iveşte astfel, în această sobră descriere, urma vreunui sentiment de omenească dragoste sau de emoţionată îngăduinţă pentru slăbiciunile eroului, dar nici condamnare nu se rosteşte vreodată, ci singură pasiunea intelectuală pentru **ideea** pe care modelul o întrupează. Cînd după amintiri şi caracterizări, autorul ajunge să dea glas simţămîntului său, el deplînge moartea care a întrerupt un proces mai înainte ca din el să se fi cristalizat rezultate definitive sau ne înfăţişează farmecul intelectual pe care apropierea şi înrîurirea acelui om extraordinar îl trezea în semenii săi. Această disciplină în descriere este în primul rînd îndreptăţită de împrejurarea că Eminescu a fost un om genial şi de convingerea, pe care şi Titu Maiorescu o exprima altădată, că semnul geniului este tocmai **impersonalitatea.** Ce ne putem întreba aşadar cu privire la omul a cărui întîmplătoare figuraţie în lume rămîne un detaliu nesemnificativ, chiar cînd găsim aici terenul unor nesfîrşite trăsături romantice, ce altceva ne putem întreba decît dacă a avut sau nu această orientare impersonală a spi-

ritului? Aceasta era convingerea *Junimii* cu privire la rostul și funcțiunea geniului și despre portretul eminescian pe care-l schițează I. Slavici se poate spune că reprezenta punctul de vedere al renumitei societăți literare.

Pentru că acest punct de vedere este consecvent aplicat, el este și bun. Un critic poate cu toate acestea să-și exprime regretul că viața și personalitatea lui Mihail Eminescu în genere atît de puțin și de rău cunoscută, n-a fost nici de data aceasta obiectul uneia din acele copioase descrieri prin care circulă suflul vieții paradoxale și contradictorii, material viu și cu neputință de a fi sistematizat, din care generațiile succesive, ale altor popoare, scot elementele fizionomiei în devenire a scriitorilor lor naționali. Caragiale, la care Slavici observă înclinația pe care și-o recunoaște și sie *„să se uite la cei ce îi trec prin față ori stau în preajma vederii lui, să scruteze mutre, să prindă gesturi și atitudini"*, Caragiale, incomparabilul caracterizator, ar fi devenit poate autorul povestirii pe care o dorim, deși atunci cînd a avut ocazia de a o face, el ne-a dat numai convenționalul portret din *Nirvana.*

Tocmai ideea, incontestabilă, că Eminescu a fost un om genial, a împiedicat pînă acum caracterizarea poetului prin elementele relative ale vieții lui. Evocîndu-l pe Eminescu, Caragiale ne prezenta de fapt portretul unui tînăr genial, cu predispozițiile tipice pe care i le atribuia romantismul, un fel de Chaterton, trăind în închipuire, cu o pronunțată inaptitudine pentru viață, suferind de mania circulară, cînd exuberant și cînd abătut de moarte. În același fel I. Slavici pare a alege printre amintirile sale numai acelea care îi confirmă vederile despre firea omului superior, în așa fel încît amintirile pe care ni le înfățișează alcătuiesc mai degrabă o teorie a geniului, decît prezentarea unui om viu. Și Slavici ne-a dat așadar un portret tipic, numai că modelul care i-a plutit în fața ochilor, n-a fost acela pitoresc al romantismului, ci unul împrumutat înțelegerii idealiste a însușirii geniale și pe care îl folosește deopotrivă cu Titu Maiorescu. Ne-a fost cu neputință, citind cartea lui I. Slavici, să nu ne amintim de articolul pe care Maiorescu îl scria cu treizeci și cinci de ani înainte. Cele două scrieri ne-au făcut impresia că se întregesc, una, aceea a lui Maiorescu, reducîndu-se la generalități, cealaltă adăugînd puține amănunte concrete.

De ce numărul acestor amănunte e mic și n-ar fi fost interesant să fie altfel, ne lămurește Maiorescu cînd scrie:

„Viața lui externă e simplă de povestit, și nu credem, că în tot decursul ei să fi avut vreo întîmplare din afară o înrîurire mai însemnată asupra lui. Ce a fost și ce a devenit Eminescu este rezultatul geniului său înnăscut, care era prea puternic în a sa proprie ființă încît să-l fi abătut vreun contact de la drumul său firesc". Geniul fiind înzestrat cu o mare putere de autodeterminare, amănuntele întîmplătoare ale vieții sale sînt lipsite de însemnătate.

„Ceea ce caracterizează mai întîi de toate personalitatea lui Eminescu, scrie Maiorescu, *este o așa de covîrșitoare inteligență, ajutată de o memorie căreia nimic din cele ce-și întipărise vreodată nu-i mai scăpa... încît lumea ideilor generale ce și le însușise le avea pururea la îndemînă. În aceeași pro-*

porție tot ce era caz individual, întîmplare externă, convenție socială, avere sau neavere, rang sau nivelare obștească, și chiar soarta externă a persoanei sale ca persoană, îi erau indiferente".

Aceste constatări generale sînt pe deplin confirmate de cele ce-și amintește Slavici. La Viena, unde se întîlnesc pentru întîia oară cei doi prieteni, Eminescu dovedește că *„cetise mult... cu deosebire largi îi erau cunoștințele în ceea ce privește literatura tuturor popoarelor, istoria universală și cea română în deosebi, filozofia tuturor timpurilor și limbile clasice și cea română*". Că pe Eminescu nu-l interesau cazurile individuale, care am văzut că atrăgeau atențiunea pasionată a lui Caragiale, și că lumea sa rămînea aceea a ideilor generale, ne-o spune și Slavici :

„Eminescu n-avea ochi pentru asemenea amănunte din lumea în mijlocul căreia se afla. Orișicît de multă lume și orișicît de mare gălăgie ar fi fost împrejurul lui, el nu se abătea de la cele ce se petrec în sufletul său... șirul gîndirilor nici în mijlocul celei mai mari gălăgii nu și-l pierdea și discuțiunea odată începută o urma cu aceeași limpezime în toate împrejurările".

Indiferența pentru soarta sa, o face Maiorescu să se îmbine cu darul simțirii reprezentative, cînd întrebîndu-se dacă Eminescu a fost nefericit, răspunde : *„nu ! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era prin urmare pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plîngerea mărginită a unui egoist nemulțumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobște*". Tot astfel Slavici observă indiferența poetului : *„Ceea ce noi numim sentimentalitate nu exista pentru dînsul. El n-avea slăbiciuni pentru nimic*" ; după cum subliniază în același chip caracterul reprezentativ al simțirii sale :

„Flămînd, zdrențuit, lipsit de adăpost și răbdînd la ger, el era același om senin și vecinic voios, pe care-l ating numai mizeriile mai mici ale altora. Întreaga lui purtare de grijă era deci numai pentru alții, care după părerea lui nu puteau să găsească în sine înșiși mîngîierea, pe care o găsea el în privirea lumii ce-l înconjura".

Impersonal, abstract din lumea aceasta, mărginindu-se în universul fără margini al gîndirii, se pot prevedea amănuntele trecerii lui Eminescu printre oameni. Mai întîi dezordinea vieții sale fizice pe care nici Maiorescu nici Slavici nu uită s-o amintească și s-o deplîngă. Dezordine care nu se însoțește însă cu nici o apucătură excesivă după cum, cel puțin într-o împrejurare, îl corectează Slavici pe Maiorescu, ca atunci cînd respinge părerea răspîndită că Eminescu ar fi abuzat cîndva de băuturi alcoolice. În asemenea măsură se încredințase poetul lumii abstracte a ideilor, încît existența sa decurge mai mult în puritate, iar cînd legătura cu Veronica Micle degenerează și devine o greutate și o primejdie pentru neprihănita sa viață de studii, el rupe legătura și, cu un sentiment de ușurare, se destăinuiește prietenului : *„În sfîrșit, am scăpat*". Nevoia de concentrare este atît de mare, încît îi este nesuferit chiar binele ce i se face de teama recunoștinței cu care trebuie să răspundă. Două săptămîni după ce Maiorescu îl adăpostise, el părăsește locuința, și declară : *„Mă înăbușe bunăvoința, de care nu sînt în stare să mă fac vrednic*".

Vrea să fie lăsat în pace și de aceea se arată ca *„un fel de copil cuminte, care rămîne unde-l pui, face tot ceea ce îi zici și bagă în toată clipa de seamă, ca nu cumva să supere pe cineva“*. Îndîrjire nu cunoaște decît pe terenul discuțiilor unde dacă e contrazis, răspunde scurt și răspicat. Treburile practice le tratează cînd cu indiferență și cînd cu umor. Cînd e vorba să se mute de la Iași la București, descoperă că-i lipsesc cele cîteva sute de lei necesare transportului și, într-o scrisoare, își enumeră greutățile cu un accent grotesc care amintește începutul din *Sărmanul Dionis :*

„Am și bagaje : cărți, manuscripte, cioboate vechi, lăzi cu șoareci și molii, populate la încheieturi cu deosebite naționalități de ploșnițe. Cu ce să transport aceste roiuri de avere mobilă în sensul larg al cuvîntului ?“.

Dar toate aceste nevinovate detalii nu vin decît să verifice și să întărească cele ce s-au spus din capul locului despre felul impersonal al poetului. Toate acestea sînt detalii tipice.

Înțelegem de ce atît Maiorescu cît și Slavici schițează un portret al poetului în care principală și aproape unică trăsătură este desfacerea de cele lumești. Schopenhauer, a cărui concepție este hotărîtoare asupra celor doi scriitori, este cel dintîi care a recunoscut semnul personalității geniale în capacitatea de a se elibera de frînele voinței practice, pentru ca devenit *„pur subiect de cunoaștere“*, să contemple *„ideile platoniciene“*, originalele eterne ale lucrurilor. Aceasta este însușirea pe care și Maiorescu și Slavici au observat-o la Eminescu. O trăsătură întîlnită la orice om care își închină viața studiului și meditației. Marele grad în care este înfățișată în viața lui Eminescu dovedește numai integritatea cu care poetul își înțelege menirea pe lume. Ea nu ne spune însă nimic despre adîncurile problematice din care a izbucnit opera sa. Se poate ca Eminescu să fi fost dintre aceia care tac asupra luptelor desfășurate în intimitatea naturii lor. Un asemenea om impresionează contemporanii prin înstrăinarea lor de nevoile imediate ale practicii, cînd intră în contact cu ei, preferă să se mărginească la teme generale de idei, rezervîndu-și ca un bun ascuns și sacru ceea ce constituie particularitatea lor absolută. Un asemenea om pare să fi fost și Eminescu.

Mihai Eminescu

Mihai Eminescu s-a născut la Botoşani, în ziua de 15 ianuarie 1850, ca fiu al căminarului Gheorghe Eminovici, om din Călineştii Bucovinei, şi al soţiei sale Raluca, fiica stolnicului Vasile Iuraşcu. Ca în împrejurarea atîtor oameni de seamă ai altor popoare, deschizători de drumuri într-un fel oarecare, uimirea a ţesut şi în jurul obîrşiei lui Eminescu un văl de legende. Singurul lucru care se poate spune însă cu siguranţă este că poetul a ieşit din pasta omenească a locului naşterii sale, din acea Moldovă nordică, de unde drumurile se împart către toate ţinuturile locuite de români, ţară de încrucişare a hotarelor, în mijlocul căreia Codrul Cosminului aşază marea lui pată de umbră şi răcoare. Familia, din partea ambilor părinţi, era rurală, fără să fie ţărănească. Gheorghe Eminovici era om cu oarecare ştiinţă de carte, plin de grijă să împărtăşească pe copiii săi de la învăţătura mai înaltă. În mica moşie răzăşască din Ipoteşti, în apropierea Botoşanilor, pe care Gheorghe Eminovici o cumpărase înaintea naşterii poetului, cresc numeroşi copii, trimişi mai toţi la studii străine. O soartă rea urmăreşte pe copiii căminarului. Boala şi deznădejdea, care înarmează mîna unuia din ei împotriva sa însuşi, încheie de timpuriu mai toate destinele omeneşti ale fraţilor lui Eminescu. Mihai pare un copil sănătos, dar puţin înclinat să-şi croiască drumul după normele comune. Trimis să înveţe carte, la Cernăuţi, el sfîrşeşte clasele primare şi trece în gimnaziul local, dar după ce este obligat să repete clasa a doua, silinţa şi poate înclinaţiile lui sînt judecate atît de rău încît tînărului şcolar i se găseşte un loc de practicant la Tribunalul din Botoşani. În acelaşi an, 1864, Eminescu asistase la Cernăuţi la reprezentaţiile teatrale ale trupei Vlădicescu-Tardini. Cînd trupa lui Vlădicescu părăseşte Cernăuţii o urmează

probabil practicantul Eminescu. În anul următor, el reapare însă la Cernăuţi, hotărît să-şi reia învăţătura. Aci locuieşte la profesorul Aron Pumnul, autorul *Lepturariului*, şi cînd acesta se stinge la începutul anului 1866, elevul particular Eminescu îi consacră o poezie, publicată împreună cu nişte compuneri iscălite de alţi învăţăcei ai bătrînului dascăl, într-o broşură comemorativă. Din această vreme trimite poezii lui Iosif Vulcan, care le publică în *Familia* din Pesta schimbîndu-i numele Eminovici în Eminescu. În vara anului 1868 porneşte Eminescu, pe jos, spre Ardeal, dîndu-şi ca ţintă Blajul. În *Geniu pustiu*, confesiunea lui Toma Nour, un personaj al cărui portret fizic şi moral reţine atîtea din propriile trăsături ale poetului, păstrează amintirea acestei călătorii în care poetul descoperea cu încîntare ţara cea largă şi poporul ei :

„*Într-o zi frumoasă de vară îmi făcui legăturica, o pusei în vîrful băţului şi o luai la picior pe drumul cel mare împărătesc. Mergeam astfel printre cîmpi cu holde... Holdele miroseau şi se coceau de arşiţa soarelui... eu îmi pusesem pălăria în vîrful capului, astfel încît fruntea rămînea liberă şi goală şi fluieram alene un cîntec monoton şi numai lucii şi mari picături de sudoare îmi curgeau de pe frunte de-a lungul obrazului. — Zi de vară pîn-în seară am tot mers fără să stau de fel. Soarele era la apus, aerul începea a se răcori, holdele păreau că adorm din freamătul lor lung, de-a lungul drumului de ţară oamenii se-ntorceau de la lucrul cîmpului, cu coasele de-a spinare, fetele cu oale şi doniţe în amîndouă mîinile, boii trăgeau încet în jug şi carul scîrţîia, iar românul ce mergea alături cu ei şi pocnea din bici îşi ţipa eternul său hăis, ho!... Ascuns în maluri dormea Murăşul, pe el trosnea de căruţe podul de luntri, pe care-l trecui şi eu... De departe se vedeau munţii mei natali, uriaşii bătrîni cu frunţile de piatră spărgînd nourii şi luminînd ţepeni, suri şi slabi asupra lor*".

În Ardeal încearcă Eminescu să-şi termine studiile liceale, dar elevul rătăcitor nu-şi poate găsi un loc unde să se aşeze. La Sibiu, Nicolae Densuşeanu îl află într-o înspăimîntătoare stare de sărăcie. Popa Bratu din Răşinari îl încredinţează unui ţăran care îl trece, peste munţi, în ţara liberă. Aci, în cursul anului 1867, intră ca sufleor în trupa lui Iorgu Caragiale, care găsise pe ciudatul băietan în grajdul unui hotel din Giurgiu, citind în gura mare din Schiller. Iarna, trupa se înapoiază în Bucureşti şi Ion Luca Caragiale, nepotul lui Iorgu, îi face cunoştinţa. „*Era străin de departe*, zicea el, *dar nu voia să spună de unde. Se vedea bine a fi copil de oameni, ajuns aci din cine ştie ce împrejurare*". Tînărul sufleor şi poet face o mare impresie noului său prieten, mai întîi prin simpla lui înfăţişare : „*Era o frumuseţe !* O *figură clasică încadrată de nişte plete mari negre : o frunte înaltă şi senină, nişte ochi mari — la aceste ferestre ale sufletului se vedea bine că cineva este înăuntru*". Din tot felul său de a fi tînărul părea „*copilul unei rase nobile şi bătrîne*", împărţit însă între stările de spirit cele mai deosebite, cînd plin de o veselie exuberantă, cînd abătut de moarte. În 1868, Eminescu se înapoiază în Ardeal cu trupa lui Pascaly ; în toamnă intră ca sufleor la Teatrul Naţional din Bucureşti, dar în vara anului următor îl însoţeşte din nou pe

Pascaly, de data aceasta prin Moldova și Bucovina. Gheorghe Eminovici își regăsește atunci odrasla și mai de voie mai de nevoie îl ia cu sine la Ipotești, pentru ca îndată să-l trimită la Viena, unde Universitatea îl înscrie printre auditorii săi. La Viena, Eminescu ascultă cursuri de filozofie, de istorie, de științe juridice și economice, pe ale herbartianului Zimmermann, al cărui spiritualism îl va repudia mai tîrziu, pe ale romanticului Ihering, pe ale economistului Stein ș.a. Influența filozofică cea mai puternică venea însă dinafară de Universitate, de la Schopenhauer. Eminescu sfătuiește deci pe colegul său I. Slavici *„să nu-și piardă timpul cu scrieri de ale filozofilor ca Fichte, Hegel și Schelling și nici scrieri de-ale lui Kant să nu citească decît după ce va fi cetit pe Schopenhauer"* (*Amintiri*, 1924, p. 105). În aceeași vreme el vorbea mult despre Buddha și despre idealul **nirvanei**, dar descoperirea acestora poate să se fi petrecut înaintea citirii lui Schopenhauer, deoarece Caragiale le remarcase în conversația noului său prieten, cu cîțiva ani mai înainte. Cufundat în lungi lecturi și în laborioase compuneri literare, în timpul cărora, stînd zile întregi în casă, ducea existența cea mai dezordonată, Eminescu reapărea ca un camarad plin de voie bună. Arăta un mare interes teatrului și participarea sa la spectacole era atît de vie, încît, ne spune Slavici, *„îi era greu să asiste la comedii, căci rîsetele îi erau scandaloase"*. Marea lui plăcere era însă discuția pe teme generale. Omul era un spirit ratiocinant, ferm în ideile sale și căruia nu-i displăcea să învețe pe alții.

„Ne plimbam prin ulițele mai dosnice, mărturisește Slavici, *prin vreunul dintre parcurile din oraș, pierzînd ceasuri întregi, nu odată pînă-n crepetul zorilor de zi ; și cu ocaziunea acestor plimbări m-am luminat fără îndoială mai mult decît audiind cursurile de la universitate"*. Terenul acestor discuții erau adeseori adunările societății studențești *România Jună*, înființată în vara anului 1869. Din Viena, în 1870, trimite Eminescu primele sale poezii *Convorbirilor literare*. *Venere și Madonă* este citită într-una din ședințele Junimii și reține atenția generală. Urmează *Epigonii*, însoțită de o scrisoare către Iacob Negruzzi, în care poetul lămurește situația morală a generației sale prin schemele idealismului și ale ironiei romantice :

„Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale, îndată însă ce conștiința vede că imaginile nu sînt decît un joc, atunci, după părerea mea, se naște neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni".

Iacob Negruzzi îl caută după puțin timp la Viena, în cafeneaua studenților români și impresia fizică pe care i-o face coincide cu aceea a lui Caragiale. Negruzzi îl îndeamnă să se instaleze în Iași, după terminarea studiilor. Planul era însă prematur. La 15 august 1871, Eminescu ia parte la serbările organizate de studențimea română la mormîntul lui Ștefan cel Mare. O scurtă înapoiere în țară îl aduce în anul următor, pentru întîia oară, în cercul Junimii, unde la 1 septembrie 1872 citește nuvela *Sărmanul Dionis*. Colaborarea sa la *Convorbiri literare* nu încetase în toată această vreme, încît Maiorescu putuse să-l citeze în *Direcția nouă*, ca pe unul din cei mai de seamă poeți ai vremii.

„Cu totul osebit în felul său, scrie Maiorescu, *om al timpului modern deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, pînă acum așa de puțin format, încît ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar în fine poet, poet în toată puterea cuvîntului, este d. Mihail Eminescu".*

În noiembrie 1872, Eminescu este la Berlin și se înscrie la Universitate. Din țară, Titu Maiorescu îl îndeamnă să-și treacă doctoratul, pentru a veni să ocupe o catedră filozofică la Universitatea din Iași. În lunga corespondență iscată asupra acestui punct, în tot cursul anului 1874, Eminescu vede deocamdată mai mult dificultăți. Cursuri asupra lui Schopenhauer și Kant, pe care începe în această vreme să-l traducă, nu i-ar fi fost greu lui Eminescu să propună. Pentru prolegomenul filozofiei, el simte însă nevoia completării cunoștințelor sale în științele naturale, mai cu seamă în anatomie și fiziologie. Filozofia dreptului și a istoriei sînt apoi numai indicate la Schopenhauer, încît ar avea nevoie să elaboreze personal aceste materii, pornind de la Hegel, dar depășindu-l, mai ales că *„interesul practic pentru patria noastră ar consta, cred, în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptățirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituții străine, care nu-s altceva decît organizații speciale a societății omenești în lupta pentru existență, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror casuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor și ale fiecărei țări".*

Pentru desăvîrșirea studiilor sale, funcțiunile studentului Eminescu la Legația română din Berlin sînt o piedică. Eminescu hotărăște să se mute la Iena, susținut de bursa pe care Maiorescu, ca ministru al Instrucțiunii Publice, i-o pune la dispoziție. Examenul de doctorat urma să fie depus în august, dar după cîteva luni, renunțînd la toate planurile, se înapoiază în țară și, la 23 august 1874, este numit director al Bibliotecii Centrale din Iași.

Epoca de pregătire a lui Eminescu este sfîrșită în acest moment. La Iași, el continuă a traduce *Critica rațiunii pure* a lui Kant și suplinește pe Xenopol și Bodnărescu la Institutul Academic. Curînd este însă scos de la Biblioteca Centrală și Petrino îi înscenează un proces de sustragere de cărți. Rămas fără o situație stabilă, Maiorescu îl numește revizor școlar al județelor Iași și Vaslui. În 1876, în cadrul prelegerilor populare ale Junimii, vorbește despre *Influența austriacă asupra românilor din Principate,* singura lui manifestare orală în public. Sosise momentul să formuleze unele din ideile sale de filozofie politică, elaborate la Berlin. Vorbitorul este, în acord cu metodele sociologice ale timpului, un organicist. Marile categorii sociale sînt înțelese prin analogie cu funcțiunile organismului animal. Negoțul de import și export este pentru el *„circulația sîngelui social".* Faptul că agenții acestei circulații, sub influența austriacă, sînt printre noi străini, alcătuiește o boală pe care nu o poate tămădui decît acela care cunoaște *„legile fiziologice ale societății".* Spre deosebire de teoriile spirituale, popoarele nu sînt *„producte ale inteligenții, ci ale naturii".* Orice product natural se cristalizează însă în jurul unui punct stabil. Dar tocmai stabilitatea ne lipsește astăzi ca și în întregul nostru trecut politic. Eminescu

va combate deci deopotrivă arbitrarul vechilor clase boierești, pricina care a împiedicat vreme de secole cristalizarea organismului nostru social, ca și mobilitatea partidelor de azi. În general anarhie individulistă a trecutului și a prezentului, în care s-au dezvoltat numai clasele consumatoare, nu și cele producătoare, există un singur element statornic și creator, țăranul, producătorul obiectelor cu care se îndestulează toate trebuințele fundamentale ale vieții noastre. El este *„clasa cea mai pozitivă din toate, cea mai conservatoare în limbă, port, obiceiuri, purtătorul istoriei unui popor, nația în înțelesul cel mai adevărat al cuvîntului“*. Care este însă situația țărănimii? *„Într-o țară care n-are export industrial, țăranul muncește singur pentru toți“*. Pe spatele lui trăiesc mii de proprietari, de funcționari, de negustori evrei și o mulțime de alți străini, infiltrați deopotrivă prin influența Austriei, reprezentanți ai intereselor ei economice. Numărul acestora s-a însutit în ultimul secol și procesul continuă să se dezvolte îngrijorător. Țăranul trebuie ușurat de uriașa povară pe care o suportă, asigurîndu-i o dezvoltare liniștită, care nu este însă posibilă *„dacă nu ne vom hotărî să nu mai purtăm nici un product străin pe noi, precum au făcut ungurii în vremea absolutismului“*. Remediul acesta trebuie asociat cu „**stabilitatea,** *adică guvern monarhic, ereditar, mai mult ori mai puțin absolut;* **munca,** *adică excluderea proletarilor condeiului de la viața publică a statului și prin asta silirea lor la o muncă productivă;* **economia,** *adică dreapta cumpănire între foloasele aduse de cutare cheltuială și sacrificiile făcute pentru ea; aceasta atît în economia generală a statului cît și în cea individuală*“.

Importanta conferință asupra **Influenței austriace,** publicată în *Convorbiri literare* (1876, 5), grupa cîteva din tendințele politice ale Junimii: dinasticismul, lupta contra proletariatului intelectual, orientat către specularea politicianistă a bugetului, ridicarea claselor producătoare ale națiunii și, în primul rînd, a țărănimii. Încă din 1868, în articolul *În contra direcției de azi în cultura română*, Titu Maiorescu vorbise și el despre țăran, ca despre *„singura clasă reală la noi“*. Alte tendințe sînt însă proprii lui Eminescu. Prin înclinarea sa către formele absolutiste ale monarhiei, conservatorismul său este în acest moment mai radical decît al lui Maiorescu, Xenopol și chiar decît al lui Carp.

Tot în 1876 Eminescu începe colaborarea sa la *Curierul de Iași* și o continuă în anul următor. Cîteva din principalele sale articole politice, ca cele despre *Grigore Ghica* și *Răpirea Bucovinei*, apar aici, împreună cu articole și cronici dramatice, în care scriitorul aduce bogata lui experiență teatrală. El se declară împotriva influenței franceze pe scena noastră, mai întîi întrucît privește compunerea repertoriilor în care nu prețuiește pe Corneille și Racine, *„mergători pe catalige“*, *„slabi“* imitatori ai tragediei antice, în timp ce acordă mai cu seamă în pronunția actorilor, unde se puteau observa prelungiri ale ultimei silabe, atît de nepotrivite, în gura unui român. Vorbirea actorilor noștri i se pare de altfel în mod general defectuoasă. Ei par a nu-și da seama de însemnătatea acestui **etic** și **logic** (sau **intențional**) al vorbirii, deosebit de accentul ei gramatical, și se lipsesc, prin nesocotirea sau

falsa întrebuințare a celui dintîi, de principalul mijloc al exteriorizării dramatice. Altădată, el remarcă tonul nazal sau gutural în felul francezilor sau al spaniolilor, ceea ce îi permite să caracterizeze fonetic graiul nostru, ca unul lipsit deopotrivă de vocale prea lungi sau prea scurte, de consoane prea moi sau prea aspre, posedînd numai sunete medii și curate. Comediei franceze, el îi preferă pe cea rusă, a lui Gogol din *Revizorul*, aparținînd curentului unui realism popular, pe care — înaintea lui Maiorescu — îl remarcă în operele germanului Fritz Reuter, ale americanului Bret Harte, ale ungurului Petöfi, dar și ale românilor Anton Pann și I. Slavici, la care adaugă pe I. Creangă, pe care prietenul lui încă din primul an al așezării în Iași, îl recunoscuse în întinsa semnificație a operei și temperamentului său. Cronicarul dramatic este în fine împotriva romanelor aduse pe scenă și condamnă pe actorii care vînează succesul ușor. Nimeni, înaintea lui Eminescu, și puțini după el, au consacrat teatrului studii mai temeinice, din unghiul unei cunoașteri mai apropiate a literaturii dramatice și a variatelor probleme în legătură cu jocul actorilor și cu graiul lor.

O împrejurare în care Eminescu reacționează cu demnitate, refuzînd să împrumute pana sau chiar numai semnătura sa pentru cauza unui politician local, încheie colaborarea sa la *Curierul de Iași*. Cedînd unei invitații mai vechi se hotărăște să plece la București, asumîndu-și greul trebii în redacția *Timpului*, ziarul conservator al lui Lascăr Catargiu. În inima lui ducea iubirea castă pentru Veronica Micle, cunoscută cu ani înainte la Viena. În redacția *Timpului*, el regăsește pe Caragiale și Slavici. Conservatorii se aflau atunci în opoziție și adversitatea politică nu fu suspendată nici în timpul ostilităților cu Turcia. Îmbrățișînd pozițiile partidului, desigur nu cu o pană mercenară, ci dintr-o adîncă adeziune, sprijinită de formația sa și de prieteniile cîștigate printre junimiști, Eminescu străbate acum o epocă de mare violență polemică. Una din personalitățile mai des atacate era C. A. Rosetti, omul care întrupa mai deplin liberalismul revoluționar, dar care nu-i răspunde niciodată cu resentimentul său, mărturisindu-și adesea admirația pentru scriitor și citindu-i cu încîntare articolele, uneori în fața prietenilor totdeauna numeroși în jurul său. Colaborarea lui Eminescu la *Timpul* durează șapte ani, de la 1877 pînă la 1883. Ea dezvoltă ideile formulate în conferința despre *Influența austriacă*, nu însă fără să le adauge elemente noi. Eminescu respinge acuzația de reacționarism care i se arunca uneori, căci el nu dorește înlăturarea marilor cuceriri sociale ale generației de la 1848, ci numai folosirea lor într-un chip care să nu primejduiască interesele națiunii române și să altereze firea ei.

„*Cînd capetele luminate ale generațiunilor trecute*, scrie el în **Timpul** (1879), *au îmbrățișat ideile liberale și s-au hotărît a se consuma în munca propagării lor, nu-și înfățișau viitorul astfel cum e prezentul. Adevărații apostoli ai libertății erau înainte de toate români pătrunși de conștiința unității noastre naționale și doreau libertatea și egalitatea numai ca niște înlesniri pentru dezvoltarea poporului. Ideile liberale nu erau pentru dînșii un scop, ci un mijloc pe care întotdeauna-l subordonau principiului naționalității. Noi*

sîntem urmașii acelor oameni, mai puțin liberali decît «naționalii-liberali», dar mai mult naționali decît dînșii. Nu ne-am sfiit niciodată și nu ne sfiim nici acum a declara fără șovăire, că susținem ideile liberale numai pe cît ele nu produc o perturbațiune în dezvoltarea noastră națională și numai pe cît ele nu ne împing spre forme de viețuire străine de firea poporului românesc".

Alteori, el preconizează progresul lent, în acord cu legea tuturor creșterilor organice :

„*Precum creșterea unui organism se face încet, prin superpunerea continuă și perpetuă de nouă materii organice, precum inteligența nu crește și nu se-ntărește decît prin asimilarea lentă a muncii intelectuale din secolii trecuți și prin întărirea principiului înnăscut al judecății, precum orice moment al creșterii e o conservare a celor cîștigate în trecut și o adăugire a elementelor cucerite din nou, astfel adevăratul progres nu se poate spera decît conservînd pe de o parte, adăugînd pe de alta o vie legătură între prezent și viitor, nu însă o serie de sărituri fără orînduială. Deci progresul adevărat fiind o legătură naturală între trecut și viitor, se inspiră din tradițiunile trecutului, înlătură însă inovațiunile improvizate și aventurile hazardoase*" (*Timpul*, 1880).

Alteori nostalgia romantică pentru trecut exaltă vremile voievozilor : „...*a readuce vulturescul avînt al Basarabilor, starea de bogăție din vremea lui Petru Rareș ori a lui Mateiu Basarab, a le putea readuce ar fi merit și a fi reacționar ar fi identic cu a fi sporitor neamului și țării*" (*Timpul*, 1880). Lucrul nu i se pare însă posibil lui Eminescu : „*Nici putință nu există pentru un asemenea partid*". Ceea ce i se pare posibil este îndepărtarea, „*prin puterea de asimilare a solului și a rasei*", a „*păturii superpuse*", în genere de proveniență grecească, pătură care și-a însușit puterea politică, clasă de oameni lipsiți de acea sensibilitate pentru adevăr, în care Eminescu vedea semnul distinctiv al mentalității românești, împrejurarea menită să explice afinitatea acelei categorii pentru formele de viață artificiale și sterile. În dezvoltarea politică a țărilor românești de la 1700 încoace, Eminescu distinge trei perioade, după raportul în care s-a găsit elementul autohton cu cel imigrat :

„*La 1700 învinge elementul imigrat prin domnia fanariotă. La 1821 începe reacțiunea elementului autohton și merge biruitoare și asimilînd pînă la 1866. La 11 februarie 1866 învinge din nou elementul imigrat*" (*Timpul*, 1881).

Reacțiunea fondului istoric al țării trebuie însă să se producă : „*totul trebuie* dacizat *oarecum de-aici înainte*". Articolele politice ale lui Eminescu și-au găsit deplinul lor ecou abia mai tîrziu. În 1891, Gr. Peucescu dă o primă ediție cuprinzînd materialul din 1880—1881, completat prin edițiile succesive ale altor editori. Însemnătatea doctrinei politice eminesciene a fost necontenit pusă în lumină și rolul ei a fost dintre cele mai hotărîtoare în formarea unor doctrine politice de după 1900 și dintre cele două războaie, cu unele rezultate care au depășit în mod nefericit intenția originală.

Munca redacţională îl istoveşte pe Eminescu. Dureri sentimentale îl copleşesc. În 1879, cînd moare Ştefan Micle, soţul Veronicăi, poetul mărturiseşte încă odată sentimentul său îndurerat şi pur:

„*Nici tinereţea, nici frumuseţea ta, nici virtuţi sufleteşti, nici graţii fizice nu au fost cauza acelei simţiri care a aruncat o umbră adîncă asupra vieţii mele întregi. Adesea, există enigme matematice, pentru a căror dezlegare îţi trebuie o cifră cunoscută; adesea, un complex de cazuri se dezleagă prin o singură cauză necunoscută. Astfel, viaţa mea, ciudată şi azi şi neexplicabilă pentru toţi cunoscuţii mei, nu are înţeles fără tine*".

Un moment el concepe gîndul unirii cu Veronica prin căsătorie. Maiorescu desconsiliază.

Prin viaţa lui Eminescu trece de altfel acum o nouă siluetă feminină, în persoana Mitei Kremnitz, soţia unui medic german instalat în ţară, cumnata lui Maiorescu, traducătoare a scriitorilor români şi autoare de nuvele cu subiecte din viaţa societăţii noastre. De la Mite Kremnitz ne-a rămas unul din portretele eminesciene cele mai vii datînd din epocă (*cf*, C. L. 1932, Torouţiu, *Studii şi documente literare*, IV). Ochii lui Maiorescu privesc încă odată încruntaţi. Poetul se eclipsează cînd Veronica, devenită liberă, reapare în Bucureşti. Totuşi legătura evoluează rău. Greaua situaţie materială, rămasă totdeauna aceeaşi, nu-i îngăduie poetului să întemeieze o familie şi boala începuse să se vestească. În 1883, Eminescu publică în *Almanahul României June*, *Luceafărul*, punctul culminant al creaţiei sale poetice. În iunie, poetul suferă primul acces de nebunie. Vestea soseşte în casa lui Maiorescu şi-l găseşte acolo pe Caragiale, care plînge cîtva timp amarnic. Eminescu este îngrijit mai întîi în ţară, apoi lîngă Viena, în sanatoriul din Ober-Döbling. Cînd mintea i se limpezeşte, un scrupul i se prezintă. Cine este oare dispensatorul binefacerilor revărsate asupra lui? Maiorescu îi răspunde cu nobile cuvinte:

„*Bine, domnule Eminescu, sîntem noi aşa străini unii de alţii? Nu ştii d-ta iubirea şi (dacă-mi dai voie să întrebuinţez cuvîntul exact, deşi este mai tare) admiraţia adeseori entuziastă ce o am şi eu şi tot cercul nostru literar pentru d-ta, pentru poeziile d-tale, pentru toată lucrarea d-tale literară şi politică? Dar a fost o adevărată exploziune de iubire cu care noi toţi prietenii d-tale (şi* **numai aceştia**) *am contribuit pentru puţinele trebuinţe materiale ce le reclama situaţia. Şi n-ai fi făcut şi d-ta tot aşa din mult-puţinul ce l-ai fi avut cînd ar fi fost vorba de orice amic, necum de un amic de valoarea d-tale?*"

Pe cînd se afla la Viena, la finele anului 1883, Maiorescu îngrijeşte prima ediţie a *Poeziilor* lui Eminescu. Înainte de a se înapoia în ţară, prietenul Chibici Râvneanul, veselul camarad al anilor de studenţie la Viena, îl însoţeşte în Italia. Într-o zi, la Florenţa, Eminescu pleacă de acasă şi, ieşind din oraş, merge tot spre răsărit. Cînd seara se înapoiază zdrobit de oboseală, explică lui Chibici că pornise spre ţară. Revenit în Iaşi, unde atitudinile lui sînt dintre cele mai excentrice, apoi la Bucureşti, încearcă să reia activitatea, dar boala revine. În 1886 este internat în ospiciul de la Mănăstirea

Neamţului. Harieta, nefericita soră paralitică, îl ia în anul următor pe lîngă dînsa, la Botoşani, unde Eminescu primeşte ajutorul oraşului, apoi o pensie votată de Parlament. După cîtva timp i se pare a se fi restabilit îndeajuns pentru a putea pleca spre Bucureşti, în tovărăşia Veronicăi. Aici i se încredinţează conducerea revistei *Fîntîna Blanduziei*. Eminescu mai scrie cîteva articole, dar nebunia îl fulgeră din nou şi face necesară internarea lui în casa de sănătate a d-rului Şuţu, unde moartea îl ajunge la 15 iunie 1889. Vîlva este mare în ţară. Destinul nefericit al poetului pune o pedală gravă pe răsunetul operei. Pe băncile şcolilor creştea acum o nouă generaţie, care descoperea în cartea lui o muzică vrăjită, cu puteri răscolitoare. Modurile simţirii şi ale expresiei eminesciene devin generale. Acuzaţiile împotriva societăţii, care lasă pe poeţi să moară nebuni, după ce îi face să trăiască în mizerie, trec în deprinderile comune. Sentimentul public se revarsă asupra amintirii poetului şi dă un caracter simbolic staturii sale. De multă vreme sufletul ţării nu străbătuse o criză mai adîncă, făcută din uimire, din farmec, din remuşcare. Ce mesaj aducea poezia lui Eminescu ?

Poezia lui Eminescu, aşa cum a fost cunoscută de contemporani şi urmaşi din ediţia lui Maiorescu, completată cu bucăţile introduse în ediţiile succesive, se ridică pe substructura unei imense munci de laborator, pe care Eminescu însuşi n-a dezvăluit-o niciodată. Cunoaşterea treptată a manuscrisului eminescian, ajuns după îmbolnăvirea poetului în mîinile lui Maiorescu şi predat de acesta Academiei Române, a adus revelaţia unui creator foarte laborios, urmărind uneori timp de ani aceeaşi idee poetică, făcînd-o să treacă prin numeroase forme succesive, uneori părăsind-o pînă la urmă. Mai ales latura eliminată a producţiei eminesciene a fost prezentată cu scopul de a completa imaginea lui Eminescu, prin intensificarea trăsăturilor rămase mai puţin dezvoltate în fizionomia fixată de ediţia maioresciană. Este netăgăduitul merit al unui istoriograf mai nou, G. Călinescu, de a fi pus într-o vie lumină pe acest Eminescu necunoscut şi care n-a ţinut el însuşi să se dezvăluie. Nu credem însă că trebuie să substituim cu totul fizionomiei eminesciene trecută prin voinţa artistică a poetului pe aceea pe care cercetătorul de azi o găseşte în manuscrisele sale. Căci ceea ce este hotărîtor în cazul poetic al lui Eminescu este tocmai caracterul atît de lucid şi activ al creaţiei lui, puterea de selecţie în imensul material al motivelor şi inspiraţiilor care i se prezentau. Eminescu manuscriselor este un Eminescu anterior lucrării sale de autocritică, prin urmare un Eminescu dinaintea momentului celui mai caracteristic al actului său poetic. Ştiam prea bine că, după părerile psihologismului modern, omul spontan ar fi mai autentic decît omul reflexiv şi că însemnarea caducă a celui dintîi ar avea o valoare documentară mai mare decît opera închegată şi definitivă, fructul copt al tuturor puterilor sale sufleteşti, culminînd în funcţiunile conştiinţei active şi clare. Împotriva acelei păreri, foarte des reprezentată astăzi, noi socotim însă că oamenii şi poeţii devin cu totul ei înşişi, în expresia ultimă şi cea mai înaltă a vieţii lor conştiente. Multe tendinţe se încrucişează în regiunile umbrite ale sufletului fie-

căruia din noi, dar ale noastre cu adevărat sînt numai cele pe care, comparîndu-le cu felul nostru statornic de a fi şi aprobîndu-le prin conştiinţa noastră, socotim că pot să se înfăţişeze semenilor.

Multă vreme, mai cu seamă la începuturile sale, Eminescu a nutrit gîndul de a scrie teatru. Fostul însoţitor al trupelor lui Iorgu Caragiale şi Pascaly, spectatorul entuziast al teatrelor vieneze, cronicarul dramatic al *Curierului de Iaşi*, se simţea chemat să îmbogăţească scena noastră cu drame istorice şi moderne, în versuri şi în proză, în stilul poetic al romanticilor şi în dialog naturalist. Dar din toate aceste încercări, abia cîteva momente lirice, prelucrate şi introduse în alte configuraţii, au trecut în opera publicată de poetul însuşi. Din drama istorică *Bogdan-Dragoş*, una din tiradele lui Bogdan reapare în cîteva din versurile *Scrisorii IV*; cîntecul Anei revine aidoma în bucata *Peste vîrfuri*; o vorbire a lui Bogdan către Ana dă unele din versurile bucăţii *Atît de fragedă*. Din fragmentele dramei istorice *Mira*, în care eroul principal este cînd Mihai-Viteazul, cînd Ştefăniţă-Vodă, se desprind cu modificări unele din versurile poemei *Mortua est* şi ale *Melancoliei*. În alt fragment dramatic, *Cel din urmă Muşatin*, Petru Rareş evocă amintirea iubitei sale Maria cu versuri care au devenit mai tîrziu *Din valurile vremii*. Începutul poemului dramatic *Mureşan* alcătuieşte în ediţia lui Maiorescu bucata *Se bate miezul nopţii*. Faptul că atîtea din bucăţile lirice ale lui Eminescu au apărut mai întîi în cadrul unor compoziţii dramatice, se cuvine a fi considerat mai de aproape. El dovedeşte mai întîi că Eminescu socotea că în lucrările sale teatrale momentele lirice sînt singurele preţioase şi ca atare el a înăbuşit pînă la urmă aspiraţia de a zugrăvi caractere şi de a înnoda conflicte. Astăzi, revăzînd materialul, nu putem spune decît că Eminescu a avut dreptate. Talentul lui nu-i îngăduia să intre într-o mare varietate de tipuri omeneşti. Eroii teatrului manuscris al lui Eminescu seamănă între ei, de pildă Ştefăniţă-Vodă şi Mureşan înfăţişează acelaşi caracter sceptic şi melancolic, atît de asemănător cu propriul eu poetic al lui Eminescu, mai cu seamă în producţia tinereţii sale. Eminescu nu era un poet înclinat să iasă din sine însuşi şi să se proiecteze în alte suflete. Totul îl readucea către sine, încît teatrul său nu era decît o manifestare lirică mascată. De aceea el renunţă în cele din urmă la forma compoziţiei dramatice, mărginindu-se în cadrul liric, ca cel mai propriu geniului său. Lunga prelucrare a unor motive dramatice a dat însă stilului său, într-o parte a producţiei lui definitive, caracterul retoric şi discursiv al unor tirade teatrale, ca de pildă în *Scrisori*. Atitudinile poetului dramatic au revenit aşadar într-un moment şi în prilejuri cînd scriitorul nu se mai gîndea de loc să compună pentru teatru.

Cercetarea mai nouă, în lucrările lui G. Călinescu şi în ediţia monumentală a lui Perpessicius, a scos la iveală din manuscrisele poetului şi o altă latură a fizionomiei lui, nu cu totul acoperită în opera publicată de el însuşi, dar pe care evoluţia lui ulterioară a depăşit-o. Este vorba de acele lungi poeme cu caracter legendar, istoric şi filozofic, ca *Gemenii*, *Diamantul Nordului* sau *Memento mori*. Din aceasta din urmă, vastă frescă a istoriei omenirii,

amintind *La Légende des Siècles* a lui Victor Hugo, în care tribulaţiile omului sînt urmărite din paleolitic pînă la idealismul modern, cînd omul conştient de puterea creatoare a minţii sale detronează pe Dumnezeu, s-au desprins *Egipetul* şi *Împărat şi proletar*. Eul poetic care se reflectează în această vastă compoziţie este, la fel ca în teatru, eminescian, acela al unui spirit îndurerat şi sceptic privind către zădărniciile acestei lumi, în care *„numai răul a rămas"*. Printre tablourile din *Memento mori*, unde la fiecare pas se pot găsi versuri cu adînc ecou, dincolo de Babilon, de Ninive, de Palestina şi Egipt, de Grecia şi Roma şi înainte de Franţa revoluţionară şi napoleoniană, în centrul însuşi al compoziţiei, o etapă importantă o ocupă evocarea dacilor cu luptele lor străjuite de privirile lui Odin, ca şi cum dacii ar fi fost o seminţie nordică. Mitologia dacică şi nordică apare deopotrivă în *Gemenii* şi *Diamantul Nordului*. Obsesia nordică revine şi în *Strigoii*, unde Arald, căpetenia avarilor, este arătat ca un om din miazănoapte. Vastele şi sumbrele tablouri ale acestor poeme, completate printr-o meditaţie dezabuzată, se desfăşoară în cadenţe laborioase, în versuri bătute pe nicovale de ciclopi.

Din lumea de motive şi atitudini ale primei sale epoci se cristalizează şi producţia în proză a lui Eminescu. În 1870 apare în *Convorbiri literare* povestea *Făt-Frumos din lacrimă*. Curentul folcloristic, afirmat prin culegerea lui Alecsandri, pe care Maiorescu o salută în articolul din 1868, produce în *Convorbiri literare* o seamă de manifestări paralele, ca cele ale lui Miron Pompiliu sau ca ale macedoneanului Caragiani. Eminescu însuşi, în peregrinările sale prin Ardeal, culesese mult material folcloric liric, publicat mai tîrziu din manuscrise de Ilarie Chendi (1901). Basmele poporului îl interesează de asemenea pe Eminescu şi cîteva din acestea, în prime prelucrări, sînt fixate în manuscrisele poetului, pînă cînd cel puţin unele din ele să se cristalizeze într-o operă definitivă cum este *Călin*. În 1869, pe cînd se găsea în Bucureşti, Eminescu ia parte la şedinţele societăţii *Orientul*, care propunîndu-şi strîngerea metodică a inspiraţiilor populare, îi încredinţează adunarea materialului din Moldova. Este probabil că, în îndeplinirea acestei însărcinări, să se fi constituit caietul de poezii populare moldoveneşti, publicat în ediţia lui D. Murăraşu (1936). Este apoi sigur că din aceste preocupări, ca şi din ideea care circulă printre junimişti că literatura cultă se cuvine să se dezvolte din temeliile ei naturale, adică din literatura poporului, apare povestea lui Făt-Frumos care cucereşte pentru Împăratul devenit fratele lui de cruce, după multe peripeţii, pe frumoasa fată a Genarului. Basmul este stilizat prin dilatarea elementului descriptiv şi liric, mult peste limitele prototipurilor folclorice, unde interesul cade asupra peripeţiilor. Cînd Făt-Frumos se îndreaptă către ţara Împăratului *„în spre sara zilei a treia, buzduganul căzînd, se izbi de o poartă de aramă, şi făcu un vuiet puternic şi lung. Poarta era sfărîmată şi voinicul intră. Luna răsărise dintre munţi şi se oglindea într-un lac mare şi limpede, ca seninul cerului. În fundul lui se vedea sclipind, de limpede ce era, un nisip de aur ; iar în mijlocul lui, pe o insulă de smarand, înconjurat de un crîng de arbori verzi şi stufoşi, se ridica un mîndru palat de o marmură ca laptele, lucie şi albă, — atît de lucie, încît*

în ziduri — răsfrîngea ca-ntr-o oglindă de argint : dumbravă şi luncă, lac şi ţărmuri. O luntre aurită veghea pe undele limpezi ale lacului lîngă poartă ; şi-n aerul cel curat al serei tremurau din palat cîntece mîndre şi senine".

Unul din peisajele lui Eminescu, acel al *Scrisorii* IV, este găsit. Cînd Făt-Frumos ajunge la locuinţa Mumei-pădurilor, fata acesteia îi spune :

„*Bine-ai venit, Făt-Frumos... cît e de mult de cînd te-am visat ! Pe cînd degetele mele torceau un fir, gîndurile mele torceau un vis, un vis frumos, în care eu mă iubeam cu tine ; Făt-Frumos, din fuior de argint torceam şi eram să-ţi ţes o haină urzită din discîntece, bătută-n fericire ; s-o porţi... să te iubeşti cu mine. Din tortul meu ţi-aş face o haină, din zilele mele o viaţă plină de desmerdări*".

Stilizarea lirică şi descriptivă a basmelor populare a devenit mai tîrziu o manieră, din care se vor desprinde nu numai unele din paginile lui Odobescu, dar şi poemul în proză în realismul liric, începînd cu Delavrancea.

Încă din epoca sa vieneză, Eminescu se încearcă şi într-o astfel de compoziţie. El doreşte să scrie un roman filozofic şi naţional, pentru care se opreşte un moment la titlul *Naturi catilinare*, căruia îi preferă însă în cele din urmă pe acela de *Geniu pustiu*, dar pe care îl lasă neterminat şi necunoscut, pînă cînd I. Scurtu îl publică în 1904. *Geniu pustiu* cuprinde confesiunea tînărului naţionalist Toma Nour (numele apăruse şi într-una din dramele istorice, în *Mira*), încît după prezentarea eroului, povestirea continuă la persoana întîi. Toma Nour este un „*demon*" eminescian, ca într-unele din poemele primei epoci, *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, *Strigoii*, personaj byronian, în care frumoasa complexiune fizică ascunde un suflet dezamăgit şi revoltat, după cum ni-l arată portretul romantic atît de caracteristic pentru tendinţele primei maniere a lui Eminescu :

„*Era frumos — d-o frumuseţe demonică. Asupra feţei sale palide, musculoase, expresive, se ridica o frunte senină şi rece ca cugetarea unui filozof. Iar asupra frunţei se zburlea cu o genialitate sălbatecă părul său negru-strălucit ce cădea pe nişte umeri compacţi şi binefăcuţi. Ochii săi mari căprii ardeau ca un foc negru sub nişte mari sprîncene stufoase şi îmbinate, iar buzele strîns lipite, vinete, erau de o asprime rară. Ai fi crezut că e un poet ateu, unul din acei îngeri căzuţi, un Satan, nu cum şi-l închipuiesc pictorii : zbîrcit, hidos, urîcios, ci un satan frumos, de-o frumuseţe strălucită, un satan mîndru de cădere, pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul, şi iadul îndărătnicia — un Satan dumnezeiesc care trezit în cer a sorbit din lumina cea mai sfîntă, şi-a îmbătat ochii cu idealele cele mai sublime, şi-a muiat sufletul în visurile cele mai dragi, pentru ca în urmă, căzut pe pămînt, să nu-i rămînă decît decepţiunea şi tristeţa gravată în jurul buzelor*".

Acest înger căzut este un aspru critic al societăţii timpului, în care urăşte deopotrivă minciuna unei civilizaţii de împrumut, ca şi viaţa fără muncă a coruptelor clase conducătoare. El doreşte o uriaşă revoluţie morală în care „*ideea* **românesc** *să fie mai mare decît uman, genial, frumos*". După o singuratică şi tristă copilărie de orfan, Toma cunoaşte în Ioan, suflet viril locuind într-un corp plin de gingăşie feminină, un prieten de care îl unesc legături

fervente, conţinînd ceva din cultul romantic al androginului. Ioan şi Toma iubesc două surori, pe Sofia şi Poesis. Dar Sofia moare, cîntînd în delirul agoniei ei arii din Palestrina, în timp ce Poesis, o artistă, apucă drumuri greşite pentru a susţine pe bătrînul şi nefericitul ei tată. Cei doi amici deznădăjduiţi se întîlnesc apoi în mijlocul incendiilor care pustiesc Ardealul revoluţiei pentru libertate din 1848. Ioan este conducătorul revoluţionar şi Toma care se asociază acţiunii lui are durerea să-l vadă murind, prin actul de trădare al unui morar sas. Cînd revoluţia se sfîrşeşte, Toma înţelege greşeala ce a făcut-o învinovăţind-o pe Poesis, ale cărei îndemnuri i se dezvăluiesc abia acum. El pleacă din nou în lume şi ultima lui scrisoare este a unui condamnat la moarte. Romantica povestire, cuprinzînd numeroase episoade, scrisă într-un stil de mare tensiune patetică, amestecat cu note realiste şi cu multe descrieri încărcate de culoare, prezintă interesul de a ne face să înţelegem conexiunea motivelor în sufletul tînărului scriitor Eminescu. Mulţi critici s-au întrebat ce putea uni în fiinţa acestuia pe poet cu doctrinarul politic şi naţional ? *Geniu pustiu* se însărcinează să ne dea dezlegarea acestei probleme. Omul romantic, aşa cum ieşise din epoca luciferiană, sfărîmătoare de legături, a Revoluţiei franceze, din marile sinteze speculative ale idealismului post-kantian, în care orgoliul cugetării omeneşti, făuritoarea lumii, atinsese culmile lui cele mai înalte, din luptele pentru naţionalitate ale Germaniei, cu tot ce determinaseră ele în direcţia exaltării trecutului şi a poporului, romantica fiinţă rezultată din încrucişarea tuturor acestor influenţe cuprindea în sine acel suflet complex în care un individualism excesiv putea coexista cu o înflăcărată sensibilitate naţională. Toma Nour este un exemplar din această categorie. El este *archetipul* eminescian.

Tendinţe asemănătoare se regăsesc în *Sărmanul Dionis* (C. L. 1872-3) care, folosind unele fragmente din *Geniu pustiu*, s-a dezvoltat totuşi ca compoziţie autonomă. De data aceasta, eroul este un metafizician care reflectează la subiectivitatea spaţiului şi timpului şi, prin urmare, a imaginii noastre despre lume organizate în formele lor :

„*În faptă*, îşi spune Dionis, *lumea-i visul sufletului nostru, — nu există nici timp nici spaţiu, — ele sînt numai în sufletul nostru. Trecut şi viitor e în sufletul meu, ca pădurea într-un sîmbure de ghindă, şi infinitul asemene, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă. Dacă am afla misterul prin care să ne punem în legătură cu aceste două ordini de lucruri, care sînt ascunse în noi, mister pe care l-au posedat poate magii egipteni şi asirieni, atuncea, în adîncurile sufletului coborîndu-ne, am putea trăi aevea în trecut şi am putea locui lumea stelelor şi a soarelui. Păcat că ştiinţa necromanţiei şi acea a astrologiei s-au perdut — cine ştie cîte mistere ne-ar fi descoperit în această privinţă ! Dacă lumea este un vis — de ce n-am putea să coordonăm şirul fenomenelor sale cum voim noi ?*

Dar subiectivitatea spaţiului şi timpului nu produce la Kant concluzia că noi putem dispune în voie de ele. Sensul teoriei kantiene a cunoaşterii este tocmai să fundeze obiectivitatea constrîngătoare a ştiinţei. Abia, printre urmaşii lui Kant, se trag alte concluzii şi anume în două direcţii diferite.

Mai întîi, dacă lumea experienţei este construită de noi prin folosinţa formelor subiective ale intuiţiei, atunci avem dreptul să nu-i acordăm mai multă seriozitate decît oricărei glume a spiritului nostru. O undă de ironie, anulînd dispoziţia lor patetică, trece prin operele poeţilor romantici, de la Tieck la Heine. Este vestita ironie romantică, dedusă de filozofi ca Schelling sau Solger din epistemologia kantiană şi metafizica idealistă a lui Fichte. În sufletul lui Eminescu a răsunat şi această coardă a sensibilităţii romantice, mai cu seamă în unele din operele tinereţii. Dacă lumea este visul sufletului, nu sîntem îndreptăţiţi s-o privim cu zîmbet, distrugînd prin actul ironiei situaţii pe care imaginaţia noastră le crease mai întîi cu toată gravitatea? Această întorsătură se produce de pildă în *Diamantul Nordului*, unde după ce cavalerul pornit de pe tărîmurile Spaniei izbuteşte să aducă iubitei lui talismanul mult dorit, poetul încheie cu ironie pentru propria lui poveste:

„Aoh !!.., cine cască ?... ce ? chiar cavalerul, —
În somnul lui dulce visat-a el cerul,
Căci biet adormit el a fost cu ghitară,
Sub naltul balcon, unde-urlase asară.
E drept că'nainte el vede chiar raiul
Aevea-n grădină... Dar vai, guturaiul
Urît îl cuprinse de-a nopţii răceală,
Pe ochi s-a pus brumă şi-n gît răguşeală.
Ah, vrut-ar fi dînsul, cîntînd din ghitară,
Cu-amor să deştepte copila cea rară,
Dar vai! auzindu-l ar face-o să creadă
Că strigă cocoşii-n verdea livadă".

Altă concluzie a kantismului şi idealismului lui Fichte este tocmai aceea pe care o trage Dionis în pasajul citat. Ea este concluzia **idealismului magic,** reprezentat de Novalis, care dezvoltînd mai cu seamă poziţiile idealismului lui Fichte, afirmă în *Fragmentele* sale: *„Orice credinţă este minunată şi creatoare de minuni: Dumnezeu există în clipa în care cred în el"*. Sau în altă parte (Fr., 596):

„Visăm călătorii în univers. Dar universul nu este oare în noi? Nu cunoaştem adîncimile spiritului nostru. Drumul misterios trece însă prin interiorul nostru. În noi sau nicăiri este eternitatea cu lumile ei, cu trecutul şi cu viitorul".

Dispunînd de posibilitatea de a coordona după voie şirul fenomenelor, Dionis, devenit călugărul Dan, trăieşte în lumea lui Alexandru cel Bun şi iubeşte pe Maria, fiica spătarului Tudor Mesteacăn. Cei doi îndrăgostiţi, folosind mijlocul dezvăluit de bătrînul mag evreu Ruben, întreprind o călătorie în lună, dar cînd Dan îndrăzneşte gîndul profanator că el ar fi însuşi Dumnezeu, puterea de sus, rectificînd îndrăzneala idealistului magic (şi părînd a afirma o dată cu aceasta o limită obiectivă opusă avînturilor gîndirii), îl fulgeră şi-l prăbuşeşte în abis. Marginile dintre vis şi realitate se şterg cu totul cînd Dionis se trezeşte ca un bolnav, care în delirul său

continuă să se creadă Dan, să iubească în Maria zilelor noastre pe aceea din vechime şi să ia pe anticarul Riven drept maestrul Ruben de altădată. Numai cînd delirul i se potoleşte, Dionis recunoaşte pe adevărata Marie şi căsătoria lor pecetluieşte cucerirea unei fericiri. Totuşi *„cine este omul adevărat al acestor întîmplări, — Dan, ori Dionis?... Fost-au vis sau nu, asta-i întrebarea. Nu cumva îndărătul culiselor vieţei e un regizor, a cărui existenţă n-o putem explica? Nu cumva sîntem asemenea acelor figuranţi, cari voind a reprezenta o armată mare trec pe scenă, încunjură fondalul şi reapar iarăşi? Nu este oare omenirea istoriei asemenea unui astfel de armate ce dispare într-o campanie veche spre a reapărea în una nouă, armată mare pentru individul constituit în spectator, dar acelaşi număr mărginit pentru regizor. Nu sînt aceiaşi actorii, deşi piesele sunt altele? E drept că după fondal nu suntem în stare a vedea. — Şi nu s-ar putea ca cineva, trăind, să aibă momente de o luciditate retrospectivă, cari să ni se pară ca reminiscenţele unui om ce de mult nu mai este?“*

Începută şi continuată în spiritul idealismului magic, povestirea sfîrşeşte schopenhauerian, prin amintirea regizorului (voinţa universală!) care mişcă dinapoia culiselor vieţii pe toţi muritorii, ca pe scena unui teatru. Asocierea celor două motive se poate urmări şi în fragmentul filozofic *Archaeus,* publicat din manuscrisele tinereţii de I. Scurtu (în *Scrieri politice şi literare,* 1905). Imaginea lumii ca un teatru, condus din umbră de un regizor şi a oamenilor ca actori venea din antichitate, din aforismele lui Epictet şi Marcu-Aureliu, unde o găsise desigur Calderon şi Shakespeare, marile modele ale romanticilor. Dar pe cînd în antichitate, comparaţia era menită să sprijine pietatea stoicului supus armoniei prestabilite a lumii, în care fiecare are îndatorirea să-şi menţină rolul ce i-a fost încredinţat de Logosul universal, aceeaşi comparaţie are la Eminescu scopul de a divulga comedia vieţii şi a conduce la ataraxie prin sfărîmarea iluziilor deşarte. Lumea ca o structură în care nimic nu se poate schimba constituie fundalul de metafizică eleată, absorbită din Schopenhauer, pe care se desprind nu numai strofele *Glossei,* dar şi marea compoziţie a *Luceafărului.*

Din acelaşi ciclu tematic face parte şi *Cezara (Curierul de Iaşi,* 1876). De data aceasta cadrul este italian, ca în atîtea din povestirile romanticilor, de pildă în cele ale lui E.T.A. Hoffmann: Marchizul Castelmare urmăreşte pe Cezara, dar aceasta, pe cînd se lăsa pictată de pictorul Francesco, remarcă pe frumosul călugăr Ieronim şi se îndrăgosteşte de el. Ieronim respinge însă iubirea Cezarei, căci el, ca discipol al pustnicului Euthanasius, are argumente schopenhaueriene împotriva iubirii, simplă mască a egoismului speţei: *„Sîmburele vieţii este egoismul, şi haina lui, minciuna“.*

Pasiunea se insinuează totuşi în inima tînărului ascet şi cînd Castelmare îşi continuă perfida lui urmărire, Ieronim îl loveşte şi-l doboară. Ieronim fuge în insula lui Euthanasius, unde pustnicul, mort de curînd, se topise aproape în bogata şi ameţitoarea natură sudică, cu *„miros adormitor de iarbă,* cu *„sărbători murmuitoare ale albinelor, bondarilor şi fluturilor“,* după cum şi-o prevestise singur în ultima lui însemnare:

„Simt că măduva mea devine pămînt, că sîngele meu e înghețat și fără cuprins ca apa, că ochii mei abia mai reflectează lumea-n care trăiesc. Mă sting. Și nu rămîne decît urciorul de lut, în care au ars lumina unei vieți bogate. Mă voi așeza sub cascada unui pîrîu ; liane și flori de apă să încunjure cu vegetația lor corpul meu și să-mi strățesc părul și barba cu firele lor... și în palmele-mi întoarse spre izvorul etern al vieții, «Soarele», viespii să-și zidească faguri, cetatea lor de ceară. Rîul curgînd în veci proaspăt să mă dizolve și să mă unească cu întregul naturei...“

După ce se ascunsese cîtva timp într-o mănăstire, Cezara pornește înot către insulă, lăsîndu-se mîngîiată de valurile mării *„într-o intensivă și dulce voluptate“*, și cei doi amanți se regăsesc cu uimire și încîntare. Momentele descriptive ale acestei bucăți, ca de altfel ale întregii proze eminesciene, alcătuiesc meritul lor artistic cel mai de seamă. *Cezara* apare relativ tîrziu, într-o epocă în care creația eminesciană se îndrumase pe alte căi. După încheierea epocii studențești la Viena ia sfîrșit și ciclul inspirațiilor mistice și filozofice, ale marilor compoziții istorice și legendare. Proza lui Eminescu aparținuse acestei epoci. Poetul execută acum o întoarcere către intimitatea sa, versul atît de laborios și greoi mai înainte se ușurează și muzica specifică a eminescianismului apare. Momentul psihologic al acestei transformări este fixat în *Floarea albastră* (1873) :

— „Iar te-ai cufundat în stele
Și în nori și-n ceruri nalte ?
De nu mai uita încalte,
Sufletul vieții mele.

În zadar rîuri în soare
Grămădești-n a ta gîndire
Și cîmpiile Asire
Și întunecata mare.

Piramidele-nvechite
Urcă-n cer vîrful lor mare —
Nu căta în depărtare
Fericirea ta, iubite !“

Astfel zise mititica,
Dulce netezindu-mi părul,
Ah ! ea spuse adevărul ;
Eu am rîs, n-am zis nimica.

„Hai în codrul cu verdeață,
Und-izvoare plîng în vale,
Stînca stă să se prăvale
În prăpastia măreață“.

. . . .

Chemarea iubirii şi a naturii conţine întreg programul liricii în care îl găsim pe Eminescu în forma deplinei lui închegări. De aci înainte, poetul depăşeşte epoca nebuloasă a experienţelor, a proiectelor nedesăvîrşite sau abandonate. Glasul lui Eminescu dobîndeşte acum timbrul lui definitiv. Poezia lui Eminescu devine o erupţie de forţe armonioase pe care o putem situa în planul marilor evenimente ale limbii noastre. Fără îndoială, în anii lui de formaţie, poetul a scos din lira lui sunete care semănau cu ale înaintaşilor. Istoricii literari pot recunoaşte timbrul şi atitudinile lui Bolintineanu sau Alecsandri în versurile poetului începător. Cînd ajunge a fi el însuşi, Eminescu nu mai seamănă cu nici unul din predecesorii lui. Substanţa eterogenă, autohtonă sau străină, dispare în prelucrarea proprie, într-un act de asimilare totală. Tot ce fusese împrumutat se mistuie în miracolul creaţiei. De aceea cu oricîtă sîrguinţă am investiga cultura lui Eminescu, influenţele care l-au format, motivele prin care se înrudeşte cu alţi poeţi români sau străini, cercetarea lasă pînă la urmă un fond ireductibil. Acest fond este eminescianismul însuşi, substanţa lirismului său.

N-a trebuit de altfel să treacă multă vreme pentru a se înţelege lucrul acesta. Contemporanii cei mai pătrunzători ai lui Eminescu, dar mai cu seamă cei care au trăit poezia lui în anii care au urmat de aproape dispariţia poetului, au înregistrat din plin experienţa miracolului eminescian. Care sînt pricinile încîntării care n-a încetat să înfioare sensibilitatea românească, din clipa în care glasul deplin al poetului a fost auzit mai întîi ? Prima cauză este, fără îndoială, întrebuinţarea pe care el a ştiut s-o dea limbii româneşti. Niciodată graiul nostru n-a răsunat în acelaşi fel înainte de Eminescu sau în timpul lui. Considerînd pe oricare din scriitorii care au publicat în intervalul dintre 1870 şi 1880 vom găsi neapărat fie elemente lexicale, fie forme pe care timpul nu le-a acceptat. Într-un interval de şase sau şapte decenii, puţini sînt scriitorii a căror limbă să nu prezinte semne de bătrîneţe. Limba lui Eminescu a rămas însă proaspătă ca în prima zi. Se poate deci spune că, pentru întreaga epocă în care continuăm a ne găsi, modelul limbii literare a fost fixat de poeziile lui Eminescu. Cititorii de literatură de după 1870 trebuie să fi înregistrat situaţia aceasta cu sentimentul unui echilibru lingvistic, al unei plenitudini armonioase a expresiei care va fi constituit şi cea dintîi cauză a inegalatului succes de care creaţia eminesciană s-a bucurat. Sentimentul acesta nu s-a perimat nici azi. Deşi cuceririle lui Eminescu au devenit bunuri comune, regăsim necontenit în versurile maturităţii sale modelul nealterat al prospeţimii lingvistice. Din scrisul acesta lipseşte urma oricărei tensiuni. Elaboraţia, de cele mai multe ori foarte activă, este cu desăvîrşire mascată în creaţia eminesciană a apogeului. Fructele care încarcă roadele acestui copac sînt în întregime coapte. Cînd, mai tîrziu, unii din poeţii zilelor noastre au nutrit ambiţia de a opera o reformă lingvistică de însemnătatea aceleia care îi izbutise atît de bine lui Eminescu, ei au crezut că o pot obţine prin acte mai mult sau mai puţin arbitrare ale voinţei. Mai cu seamă în direcţia sintaxei şi a topicei se pot aglomera documentele contemporane despre ceea ce a produs la unii din autorii mai noi

dorinţa de a reforma, printr-o aplicare care n-a putut disimula caracterul voluntar al lucrării lor. Ceea ce s-a obţinut pe această cale a produs uneori impresia noutăţii, nu însă pe aceea a frăgezimii. Miracolul eminescian a stat însă în faptul de a fi dobîndit o limbă în acelaşi timp nouă şi proaspătă. Pentru a atinge acest rezultat, Eminescu n-a trebuit să se lupte cu limba, aşa cum au făcut-o unii din emulii săi de mai tîrziu. I-a fost de ajuns să se aşeze în curentul limbii şi să-şi înalţe pînzele în direcţia în care sufla duhul ei.

Impresia de prospeţime şi naturaleţe a limbii eminesciene provine mai întîi din întrebuinţarea pe care el a dat-o formelor populare şi familiare ale vorbirii, uneori cu o coloratură moldovenească. În timp ce frazeologia lirică a unei părţi din producţia anterioară putuse crea impresia că limba poetică este un idiom aparte, o suprastructură convenţională fixată pe temeliile limbii comune. Eminescu are iniţiativa să împrospăteze limba lui din izvoarele graiului popular şi familiar, în care culege cuvintele, asociaţii de cuvinte şi figuri pe care nimeni pînă la el nu îndrăznise să le folosească. Prin forme ale vorbirii familiare (ca cele pe care le subliniem în versurile : **De nu m-ai uita încalte ; Ş-apoi cine treabă are ; Cui ce-i păsa** *că mi-eşti drag;* **Nime-n lume nu ne ştie;** *Ca norocul şi iubirea* **să ne pară jucării ; Iară eu pe gînduri cad ; Şi mi-i ciudă,** *cum de vremea — Să mai treacă se îndură ;* **Unde eşti, copilărie** — *Cu pădurea* **ta cu tot; Tot îmi va fi mai bine** *ca-n ceasul de acum; Într-un calcul fără capăt,* **tot socoate şi socoate ; Ai vedea că am cuvinte** *pana chiar să mi-o fi rupt* etc., apoi expresii precum **bată-i vina, cată-ţi de treabă, acu-i acu** etc.) prin toate acestea şi alte multe se introduce în poezia lui Eminescu accentul naturaleţii şi acel realism intimist care alcătuieşte una din feţele seducţiei cu care lucrează asupra noastră. Alteori, sînt forme ale limbii vechi, precum în vorbirea lui Mircea din *Scrisoarea III*, un frumos tablou lingvistic al părţii încă vii din limba cronicarilor:

> — „Orice gînd ai, împărate, şi oricum vei fi sosit,
> Cît suntem încă pe pace, eu îţi zic : Bine-ai venit !
> Despre partea închinării însă, doamne, să ne ierţi ;
> Dar acu vei vrea cu oaste şi război ca să ne cerţi,
> Ori vei vrea să faci întoarsă de pe-acuma a ta cale,
> Să ne dai un semn şi nouă de mila măriei-tale...
> De-o fi una, de-o fi alta... Ce e scris şi pentru noi,
> Bucuroşi le-om duce toate, de e pace, de-i război".

Dacă s-ar fi mărgit la aceste mijloace, Eminescu ar fi putut uşor cădea în trivialitate realistică sau în manierism istoric. Marele său simţ pentru echilibrul lingvistic îl face însă să alterneze mijloacele amintite mai sus cu expresia intelectualizată, cînd e vorba să traducă lumea mai înaltă a culturii şi cugetării. Întîmpinăm astfel alături de versuri sentenţioase, bătute în efigie (*Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface / Şi în sine împăcată*

stăpînea eterna pace), folosința ironică a neologismului *(Ne plutea pe dinainte cu al timpului amestic/ Ba un soare, ba un rege, ba alt animal domestic)*. Ca la toți marii poeți, există la Eminescu o latură de virtuozitate verbală, de plăcere în manipularea ingenioasă a cuvintelor și astfel versurile sale cuprind adeseori jocuri paradoxale de cuvinte, arabescuri verbale, în care aceeași rădăcină apare în cuvinte deosebite (*Cînd pătruns de sine însuși odihnea cel nepătruns*) sau același verb se repetă la două moduri (*Cînd nu s-ascundea nimica, deși tot era ascuns)*, cînd nu întîmpinăm încrucișarea cuvintelor, chiasmul *(Ca visul unei umbre și umbra unui vis)*. Jocul verbal își găsește un întins teren de aplicare în rima eminesciană, mai totdeauna foarte bogată, prin folosirea numelor proprii *(Mușatini-datini, adaos-Menelaos; gene-Venus Anadyomene* etc.), prin rimarea unui cuvînt simplu cu unul asociat cu un pronume (*dascăl-recunoască-l; lese-l-vesel* etc.) sau cu un cuplu de cuvinte *(sue-nu e)*. Cuvîntul eminescian este încărcat de sensibilitate, încît versul său izbutește deopotrivă evocarea lumii văzute și auzite. Nici un alt poet pînă la Eminescu nu izbutise să dilate în aceeași măsură virtualitățile evocative ale limbii, puterea ei de a zugrăvi în versuri ca **Argint e pe ape și aur în aer;** în numeroasele efecte de lună, precum **Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă / Ce sate și cîmpie cu-n luciu văl îmbracă** ; (Luna) **Zugrăvește umbre negre pe cîmp alb ca de zăpadă / Și mereu ea le lungește și urcînd pe cer le mută** ; **Neguri albe, strălucite / Naște luna argintie, / Ea le scoate peste ape, / Le întinde pe cîmpie** etc. ; în tablouri ale apusului ; **fulger lung încremenit,** și a atîtor alte efecte de lumină, uneori în însoțire cu apa, ca în versurile : **Lîngă lac, pe care norii / Au urzit o umbră fină / Ruptă de mișcări de valuri / Ca de bulgări de lumină** etc. Imaginile văzute ale lui Eminescu, culese mai mult dintre aspectele schimbătoare ale luminii decît din cele statornice ale formelor, sînt egalate de imaginile lui acustice, mai ales în vrăjirea armoniilor legănătoare ale naturii, a sunetelor ei îngînate și adormitoare, lucrînd asupra conștiinței ca un adevărat narcotic. Universul acustic al lui Eminescu (am arătat-o și în altă parte) este făcut din șoapte, foșnete, îngînări, murmure, din sunete pierdute, molcome, line, din vaere, auiri (cuvînt foarte des întrebuințat, chiar din epoca tinereții, cp. *Memento mori*), din cîntecul izvoarelor, torsul greierilor, din zgomotul cariilor, din baterea ramurilor și a undelor, adică din tot atîtea sunete, redate uneori onomatopeic și care mîngîie și adorm conștiința îndurerată a omului. Epitetul eminescian nu va fi niciodată convențional. El va avea totdeauna o deosebită putere individualizatoare, fie că vorbește **de a gurii tale calde șoapte, de volumul ros de molii, de roase plicuri, de un moale pas** etc. Chiar epitetele generale nu au la Eminescu o simplă funcțiune ornantă, ci creează efecte evocatoare, ca atunci cînd vorbește despre **glasul vechilor păduri, despre un peisaj bogat în întinderi** sau **despre mișcătoarea mărilor singurătate.**

Din instrumentul lingvistic acordat în acest fel s-a înălţat un cîntec turburător. Poezia lui Eminescu a însemnat pentru sensibilitatea românească de după 1880 o adevărată criză de adolescenţă. După cum omul tînăr, la primele chemări ale iubirii, se întoarce către sine însuşi şi descoperă oceanul neliniştit al vieţii interioare, tot astfel primii cititori ai lui Eminescu au resimţit valorile de adîncime ale sensibilităţii, într-un fel pe care nu-l prilejuise nici unul din poeţii mai vechi. Judecaţi în comparaţie cu el, nici unul din creatorii mai vechi, nici Grigore Alexandrescu, nici Bolintineanu, nici Alecsandri, nu aruncă sonda la aceeaşi adîncime. Oricare din aceştia apare mai convenţional, mai socializat, mai orientat de modele străine, într-o atingere mai superficială cu misterul vieţii lăuntrice. Eminescu ne vorbeşte însă cu glasul adîncimii. Sentimentele sale ne grăiesc apoi direct, în felul în care o face muzica, prin tiranică sugestie nemijlocită. Putem spune apoi că Eminescu este cel dintîi şi a rămas cel mai de seamă poet muzician al literaturii româneşti. De aceea principala lui contribuţie nu trebuie căutată atît în tezaurul de idei şi sentimente pe care a izbutit să le exprime, cît în armonia proprie cîntecului său. Impresia care stăruie în noi după lectura poeziilor sale, chiar atunci cînd nici una din ideile sau imaginile lui nu mai este obiectul unei reprezentări clare, este o impresie muzicală. Ne gîndim la Eminescu aşa cum cugetăm la Schumann sau Chopin. Amintirea lui stăruie în noi ca aceea a unei răzleţe fraze muzicale, în care s-a adunat toată puterea cîntecului unui mare compozitor. Muzica eminesciană este expresia unui torent de forţe lăuntrice, care au rupt zăgazurile şi ne tîrăşte. De aceea nu este nevoie să ne deschidem poeziei eminesciene, s-o căutăm, să încercăm a ne adapta ei, aşa cum este cazul pentru atîţi poeţi al căror farmec se ascunde şi trebuie descoperit. Seducţia eminesciană este tiranică şi indiscutabilă. Cititorul eminescian are impresia că nu se poate sustrage farmecului care îl învinge. Poetul lucrează asupra lui cu puterile unui magician.

Acordurile vrăjite evocă o natură de o neasemănată prospeţime. Care este însă sectorul peisajului trăind cu mai mult adevăr în lirica lui Eminescu? Poetului i s-a întîmplat să evoce lacul romantic sau întinderile nesfîrşite ale mării, luminate de strălucirea lunii. Dar toate aceste înfăţişări sînt văzute mai mult în stampe, decît în realitate. Ceea ce a văzut şi a resimţit cu adevărat Eminescu este pădurea, adîncimea ei răcoroasă, ochiul de apă care se deschide în stufişul ei, luxurianţa ei vegetală, tainica ei forfotă animală, ducînd mintea către lumea de minuni a basmelor. Prin intermediul peisajului de pădure imaginaţia lui Eminescu se înlănţuie cu aceea a poporului şi imaginile sale se dezvoltă în mituri poporane. Din profunzimile umbrite ale codrului i-a răsunat lui Eminescu nostalgicul cîntec al cornului, ca altădată lui Weber în *Freischütz* sau ca prelungul şi misteriosul sunet umplînd de melancolie şi nelinişte sufletul lui Vigny, al lui Tieck şi Lenau. Fără îndoială că prin această afinitate pentru peisajul şi sonorităţile pădurii, Eminescu se înrudeşte cu întreaga romantică europeană, al cărei cadru propriu este centrul păduros al Europei. În timp ce mediul firesc al clasicismului este coasta aridă

şi scăldată în lumină a mărilor din sud, dominate de limpedea arhitectură a templului grec şi de firava dumbravă sacră de dafini şi măslini, decorul caracteristic al *Ifigeniei* lui Goethe, romantismul îşi găseşte cadrul lui în lumina scăzută, în prospeţimea şi şoaptele pădurii. Dar cu toate că pădurea este un motiv literar general în romantism, el devine la Eminescu experienţă directă şi covîrşitoare. Cine trece nebăgător de seamă pe lîngă tot ce înseamnă pădurea în lirica lui Eminescu, se lipseşte de una din părţile cele mai vii ale inspiraţiei lui.

Un cuvînt trebuie spus şi despre felul de a fi al iubirii în poezia eminesciană. Eminescu este în primul rînd un poet al naturii şi al dragostei. Primele exegeze eminesciene, cele ale lui Maiorescu şi Dobrogeanu-Gherea, l-au impus ca pe un poet de concepţie, remarcabil mai cu seamă prin înălţimea şi vastitatea ideilor sale. Lucrul se explică prin aceea că estetica idealistă făcea să triumfe, chiar după 1870, formula poeziei filozofice. A fost o vreme cînd marii poeţi treceau în primul rînd drept gînditori adînci şi cînd mesajul poetic era măsurat după importanţa ideilor exprimate. Poate că Eminescu însuşi n-a fost străin de această normă a vremii, încît poetica lui este în parte orientată de năzuinţa de a rivaliza cu filozofii şi cu poeţii filozofi. Şi cu toate acestea poetul este mai mare, nu atunci cînd meditează asupra rostului existenţei, reluînd de pildă refrenul hamletic : „*A fi ?...*", ci atunci cînd închipuie şi cîntă, articulînd uimirile lui în faţa naturii sau cînd îşi înstrunează lira, pentru a-şi spune durerile şi fericirile iubirii, dorinţa, regretul arzător, chemarea şi regăsirea după despărţire. Omul iubeşte în poezia lui Eminescu cu o intensitate care conduce extazul erotic pînă la limita suferinţei şi a morţii. Iubirea eminesciană este deopotrivă cu a lui Tristan în drama lui Wagner. Un fir îndoliat se întreţese cu bucuriile ei. Voluptatea se asociază cu durerea, încît **dulcea jele** sau **farmecul dureros** fac parte dintre expresiile eminesciene cele mai tipice. Şi poate că tocmai acum, cînd o doreşte mai puţin, poezia lui Eminescu atinge sensurile ei metafizice cele mai grave. În experienţa iubirii a intuit Eminescu mai limpede resortul cel mai adînc al vieţii, **dorul nemărginit,** dar şi zădărniciile acestuia. Ceea ce s-a numit pesimismul eminescian este mai cu seamă deşteptarea bruscă, în neîmpăcată lumină conceptuală, a omului care a dus pînă la capăt experienţa iubirii. Căci, pe de o parte, în acord cu întreaga metafizică materialistă a instinctului sexual, pe care Schopenhauer o impusese în vremea lui şi pe care Eminescu şi-o asumă, prin iubire ajungem să ne simţim coordonaţi cu întreaga natură, biete fantoşe mişcate de acel instinct prea van, a cărui putere asupra noastră nu este limitată decît de luciditatea conştiinţei divulgînd-o în cele din urmă. Pe de altă parte, dacă prin iubire participăm la eternitate, aceasta nu este creatoare şi progresivă, ci încremenită şi stearpă, cu toată agitaţia care o acoperă. Izbucnirea noastră în lumină, la puternica chemare a dragostei, este urmată de o cufundare în noianul pe suprafaţa căruia se aprind tot alte şi alte focare de viaţă, într-o succesiune neisprăvită

şi fără noimă. Marea iluzie a iubirii sfîrşeşte în această dezamăgită cunoaştere. Poetul se apără prin resemnare stoică, dispreţuitoare faţă de întreaga agitaţie a vieţii sau prin mîndria sa eroică de poet : *Luceafăr* nemişcat privind din înălţimea cerului inalterabil.

Lirica eminesciană a fost o băutură întăritoare pentru societatea românească la sfîrşitul veacului trecut. Căci deşi, îndată după moartea poetului, s-a purtat cîtva timp masca bardului dezamăgit, reflectînd la zădărnicia lumii, deprimante cu adevărat nu sînt decît sugestiile care împuţinează în noi puterile vieţii. Cîntecul care ne face să simţim mai intens şi mai adînc, acela care fructifică terenul lăuntric este un cîntec binecuvîntat. Eminescu a fost rapsodul unui astfel de cîntec, prin care el a eliberat în sufletul românesc o mare provizie de forţe vii şi l-a făcut să anexeze întinse regiuni productive ale vieţii interioare.

Atitudini şi motive romantice în poeziile de tinereţe

Cînd I. Gherea înfăţişa pe Eminescu ca pe un poet a cărui fire în acelaşi timp idealistă şi naturalistă în sens păgîn a fost orientată de împrejurările mediului social către pesimism şi reacţiune, piesele de căpetenie ale argumentării sale şi în tot cazul acelea de la care el pornea, erau unele din poeziile de tinereţe, precum *Înger şi demon*, *Împărat şi proletar*, *Mortua est* şi *Epigonii*. G. Ibrăileanu a arătat odată că şirul poeziilor apărute după 1883 şi care în reprezentarea noastră determină imaginea unui *„mare poet al amorului"*, fiind necunoscute persoanelor contemporane cu activitatea sa poetică, fizionomia lui Eminescu în ochii acestora trebuie să fi fost destul de deosebită de aceea cu care ea figurează pentru noi[1]. Care va fi fost imaginea eminesciană pentru primii cititori înflăcăraţi ai poetului, ne-o arată destul de bine felul în care I. Gherea alege din materialul poetic al ediţiei lui Maiorescu acele aspecte care pentru sentimentul nostru sînt depăşite de către producţia ulterioară, nu numai pe linia timpului, dar şi în scara valorilor.

Contrastul intim al naturii poetice a lui Eminescu, împărţită între idealism progresist şi pesimism reacţionar, era o generalizare pe care Gherea o putea face menţinînd, în planul întîi al cercetării, poeziile apărute între 1869 şi 1874. O cunoştinţă mai întinsă a operei eminesciene scade astăzi valoarea generalizării lui Gherea. Dar preţul acestei generalizări va coborî cu atît mai mult dacă vom izbuti să arătăm, după cum ne propunem, că atitudinile

---

[1] G. Ibrăileanu, *Ediţiile poeziilor lui Eminescu*, în *Viaţa românească*, Ianuar, 1927, p. 102.

fixate în poeziile de tinereţe ale lui Eminescu sînt, cel puţin în parte, dependente de modelele literare aparţinînd unei sfere în care tinereţea sa şi-a aflat primele elemente ale culturii şi atmosfera în care geniul său putea respira deocamdată mai bine. Dacă dovada va putea fi considerată ca făcută, se înţelege atunci că ceea ce Gherea prezintă ca un contrast, nu era o atitudine rezultată din lupta poetului cu mediul său, ci una subordonată unui anumit curent literar şi anume romantismului de nuanţă mai cu seamă franceză, faţă de care creaţia sa următoare trebuie înţeleasă ca un progres necontenit către cucerirea originalităţii. Dar afară de acestea, să adăugăm că ceea ce Gherea socotea drept un contrast, ascunde de fapt o armonie lăuntrică, de a cărei posibilitate modelele literare pe care urmează să le reamintim, alcătuiesc o limpede mărturie. Idealismul şi pesimismul sau mai bine zis revoluţionarismul împerecheat cu scepticismul nu este un contrast irezolvabil şi care ar fi sfîşiat natura intimă a lui Eminescu, dar mai degrabă termenii unei sinteze, realizată în multe împrejurări romantice. Pentru a evita orice neînţelegere, trebuie să precizăm că operele străine de care va fi vorba n-au constituit poate nişte izvoare literare ale lui Eminescu. Stabilirea unui izvor literar presupune constatarea unei analogii de motiv, împerecheată cu dovada că poetul l-a cunoscut dintr-un text anumit. Cum această din urmă dovadă este mai totdeauna greu de făcut, analogiile pe care urmează să le punem în lumină în capitolul de faţă nu pot fi interpretate în sensul unui izvor literar precis. Ele vor fi întrebuinţate numai întrucît manifestă un spirit general care a pătruns şi producţia poetului nostru, în epoca tinereţii.

*

Opera poetică a lui Eminescu, chiar dacă nu ţinem seamă decît de data publicării ei succesive, se lasă cu destulă uşurinţă sistematizată în cicluri. Într-un număr de ani relativ restrîns, Eminescu este totdeauna preocupat de anumite motive tipice. Pentru epoca tinereţii, motivele preponderente sînt, pe de o parte, îmbinarea dintre revoluţionarismul libertar şi reflecţia sceptică asupra lumii şi vieţii, iar pe de altă parte, suferinţa iubirii dezamăgite unită cu liniştea cucerită prin iubire. Lirica socială, filozofică şi erotică sînt aşadar din primul moment categoriile de căpetenie ale poeziei lui Eminescu.

Începînd chiar din epoca poeziilor din *Familia*, îndrumarea către astfel de motive devine evidentă. Iată de pildă bucata *Junii corupţi*, prima satiră eminesciană. Pe aceşti *„juni corupţi"* secătuiţi de orice simţire, poetul vrea să-i înflăcăreze pentru idealurile libertăţii revoluţionare, în care scop el invocă măreţia trecută a Romei şi statura *„poporului împărat"*. *„Poporul împărat"*, despre care e vorba aci, este poate *le peuple souverain* al revoluţiei franceze şi amintirile romane, la care poezia va mai face apel în două rînduri, sînt împrumutate aceluiaşi cerc de sentimente şi de idei. Mult mai tîrziu, cînd Eminescu se va ridica cu glasul maturităţii pentru a veşteji, în *Scrisoarea III*, societatea contemporană, păcatul acestei societăţi va fi tot

scepticismul pe care-l acuză acum şi care va rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, iar **amintirile romane, vor fi şi atunci mijlocul prin care el încearcă să ruşineze prezentul.**

La data *Scrisorii III*, poetul abjurase însă crezul revoluţionar, care de altfel este viu numai acum şi doar pentru un singur moment. Căci scepticismul pe care îl înfierează în *Junii corupţi* este chiar fundalul de reflecţie şi melancolie din care se va desprinde viziunea sa despre lume. O bucată ca *Amicului F. I.* acceptă acest scepticism, degustîndu-l ca pe un farmec subtil şi învăluitor şi o strofă cu :

> „Voi, cînd mi-or aduce îngerii săi
> Palida-mi umbră în albul munte,
> Să-mi pui cununa pe a mea frunte,
> Şi să-mi pui lira de căpătîi !"

aminteşte accente din unele poezii ale maturităţii, precum variantele bucăţii *De-oi adormi...* şi acea aspiraţie către moarte, pe care în acestea şi în altele o putem întîlni de atîtea ori. Dar satira scepticismului şi acceptarea lui se întrunesc, în modul cel mai caracteristic, chiar în cuprinsul unora din cele mai însemnate poezii ale tinereţii.

Foarte semnificativă este din acest punct de vedere o bucată ca *Epigonii*, unde scepticismul contemporan, relevat prin comparaţia trecutului, nu mai inspiră poetului în cele din urmă nici un protest, nici o aderare cu atît mai înflăcărată la idealurile optimismului revoluţionar, aşa cum se întîmplase în *Junii corupţi*, ci se încheie cu meditaţia asupra nimicniciei vieţii omeneşti şi prin urmare cu o generalizare făcută asupra stării de spirit pe care mai înainte o înfierase.

Aceeaşi situaţie se repetă în *Împărat şi proletar*. Primul moment al poemei este ocupat de cuvîntul de revoltă al proletarului, un discurs în toată regula, cuprinzînd critica dreptăţii şi a legilor, a virtuţii, a religiei şi a frumuseţii, înfăţişate ca nişte unelte de apărare, de împilare sau de desfătare ale claselor stăpînitoare. Este aici un mod de a raţiona caracteristic pentru toată ideologia revoluţionară, care se complace în a demasca, în categoriile culturii, tendinţele şi interesele clasei stăpînitoare. Manifestul Partidului Comunist al lui Marx şi Engels afirmă şi el o astfel de propoziţie, cînd notează: *„Legile, morala, religia sînt pentru proletar tot atîtea prejudecăţi burgheze"*. Dar în discursul proletarului eminescian au mai putut răsuna şi alte amintiri. Astfel, critica frumuseţii :

> „Sfărmaţi statuia goală a Venerei antice,
> Ardeţi acele pînze cu corpuri de ninsori ;
> Ele stîrnesc în suflet ideea neferice
> A perfecţiei umane şi ele fac să pice
> În ghiarele uzurei copile din popor !"

nu aminteşte oare părerea unui Proudhon că în afară de evul mediu, în care a fost interpreta spiritualităţii creştine, arta a lucrat totdeauna ca un agent de imoralitate ?[1] În sfîrşit, contrastul dintre viaţa încovoiată de muncă şi suferinţă a poporului şi viaţa desfăşurată în voluptate a claselor stăpînitoare, despre care vorbeşte strofa:

„De ce să fiţi voi sclavii milioanelor nefaste,
Voi, ce din munca voastră abia puteţi trăi ?
De ce boala şi moartea să fie partea voastră,
Cînd ei în bogăţia cea splendidă şi vastă
Petrec ca şi în ceruri, n-au timp nici de-a muri ?"

un astfel de contrast nu s-a impus odată şi sensibilităţii revoluţionare a lui Hugo, în versurile din *Melancholia* (Les Contemplations, 1856) ?

„Et le fond est horreur, et la surface est joie.
Au-dessus de la faim, le festin qui flamboie,
Et, sur le pâle amas de cris et des douleurs,
Les chansons et le rire et les chapeaux de fleurs !
Ceux-là sont les heureux, Ils n'ont qu'une pensée :
A quel néant jeter la journée insensée ?"

Dar dreptatea cauzei revoluţionare, sprijinită prin atîtea argumente, provoacă în momentul următor al poemei reflecţia Cezarului, împărat filozof care înţelege raportul de forţe pe care se întemeiază stăpînirea sa şi care ştie să le venereze. În sfîrşit, poema nu se termină cu un accent revoluţionar, ci cu meditaţia sceptică şi quietistă menită să arate neantul turburării pe care o evocase mai înainte.

Scepticismul pe care Eminescu îl veştejeşte în societatea contemporană, răceala şi sterilitatea inimii care prilejuiesc primele sale accente satirice, îi smulg şi primele acorduri ale suferinţei şi dragostei. Şi după cum scepticismul rămîne totdeauna obiectul satirei sale sociale, deşi el alcătuieşte în acelaşi timp propriul său sentiment modern de viaţă, tot astfel împietrita inimă a femeii rămîne tema acelei părţi a liricii sale erotice, în care procedează cu arma satiricului, ca în *Scrisoarea IV* sau în *Dalila*. În această privinţă, atitudinea corespunzătoare începe să se organizeze chiar din primele sale poezii. Astfel, o bucată ca *Amorul unei marmure* poate fi înţeleasă ca relatarea lirică a unui **caz aparte**, a unei împrejurări sentimentale monstruoase, dar şi ca alegoria dragostei foarte omeneşti pentru un suflet rece şi steril de femeie. În cazul acesta, *Amorul unei marmure* foloseşte o comparaţie, pe care o va relua *Venere şi Madonă* şi *Apari să dai lumină*, una din postumele lui Eminescu ajunsă mai tîrziu la cunoştinţa publică, unde versul : *„O marmură aibi milă de-a mele rugăminţi"* apare, ca un refren modificat, de mai multe ori. Dar motivul dragostei pentru o piatră şi comparaţia pe care el

[1] Proudhon, *Du principe de l'art et de sa destination sociale*, 1865.

îl prilejuieşte şi mai tîrziu poate să-i fi venit lui Eminescu tot pe calea unei amintiri. Mitul sculptorului Pigmalion îndrăgostit de statuia Galatheei se va fi trezit în imaginaţia poetului nostru, chemat poate de unele împrejurări personale, mai cu seamă că amintirile sale mitologice sînt destul de dese în această epocă.

„*Marmura*" poeziei din *Familia*, către care se îndreaptă iubirea imposibilă şi deznădăjduită a poetului, devine aşadar în cîţiva ani, un simbol mai precis. Pentru sentimentul pios al omului medieval, statuia de marmură a Venerei antice, dezgropată din cînd în cînd dintre rămăşiţele culturii apuse, era o adevărată apariţie demonică. Romanticii au reînviat acest vechi sentiment medieval şi au folosit uneori simbolul Venerei demonice, către care s-a îndreptat nu numai turburea pasiune a lui Tannhäuser, personaj al unei vechi legende germanice îndrăgită de romantici şi făcută celebră de Wagner, dar şi aspiraţia altor poeţi ai epocii.[1]

Venere şi Madonă construieşte pe tema contrastului dintre zeitatea antică a amorului şi sfînta persoană care întrupează virtuţile pline de curăţenie ale maternităţii. Puntea de trecere o formează comparaţia cu arta unui Rafael, despre care istoricii artei au observat de atîtea ori că, în chipul frumuseţii antice, stilizează trăsăturile purităţii creştine. Tot astfel şi poetul şi comparaţia îi slujeşte acum pentru a smulge masca iubitei şi pentru a divulga diabolica corupţie a sufletului ei, cu gestul unui mare dezabuzat al dragostei, plin de resentimentul iubirii înşelate şi de o pasiune nesăţioasă, aşa cum începînd cu Lovelace, eroul romanului *Clarisse Harlow* al lui Richardson, şi pînă la portretul pe care Musset îl schiţează despre sine în *Confession d'un enfant du siècle*, a fost de atîtea ori cazul poeţilor romantici. Furtuna se potoleşte însă şi poetul revine în cele din urmă, printr-un accent pe care Maiorescu îl socotea „*căutat*", în timp ce Gherea îl credea cu totul natural, dacă luăm seama la felul sentimentelor furtunoase care se desfăşoară aici, dar care în realitate este construit după cea mai autentică normă romantică. Sînt în scrierea citată a lui Musset mai multe scene de acelaşi fel.

„*La sfîrşitul acestor scene îngrozitoare, în care spiritul meu se epuiza în torturi şi îmi sfîşia inima, învinuind şi batjocorind, dar cu o veşnică lăcomie de a suferi şi de a mă înapoia către trecut; la sfîrşitul acestora o iubire stranie, o exaltare împinsă la exces, mă făcea să-mi tratez iubita ca pe un idol, ca pe o divinitate. Un sfert de ceas după ce o insultasem mă găseam la genunchii ei; îndată ce n-o mai acuzam, îi ceream iertare; cînd batjocura încetase, plîngeam*"[2].

Marea mobilitate a stărilor de suflet care se înlocuiesc în furtuna şi instabilitatea pasiunii a revenit de atîtea ori sub penelul romanticilor, încît analogiile pe care scena eminesciană le poate sugera nu sînt decît prea numeroase.

---

[1] Vd. în această privinţă o interesantă pagină în R. Huch, *Die Romantik*, vol. I, ed. 1920, p. 264.

[2] Ed. Larousse, p. 144.

Situaţia sentimentală din *Venere şi Madonă* este inversată în *Înger şi demon*, căci de data aceasta demonia este a bărbatului. Iată pe tînărul prezentat aici într-un cadru mistic, care aminteşte cadrul *Strigoilor*, dar şi pe acela al bisericii pe sub bolţile căreia îşi plimbă nelinişteа şi melancolia un personaj ca *Ghiaurul* lui Byron. Acest tînăr este un adevărat titan revoluţionar, unul dintre aceia în numele căruia poetul articulase chemarea de dezrobire din *Junii corupţi* sau din *Împărat şi proletar*. În cadrul mistic în care apare, felul meditativ şi încordat către viitor al acestui revoluţionar sculptează în chipul lui trăsături demonice:

Într-o umbră neagră, deasă, ca un demon El veghează

Revoluţionarismul tînărului se îmbină în caracterul său cu un fel al scepticismului, cu răceala concepţiei:

Ea-l vedea mişcînd poporul cu idei reci, îndrăzneţe.

Iată însă alături de el, apariţia diafană a iubitei. Două puteri morale contradictorii se înfruntă acum: visul îndrăzneţ şi utopic cu reculegerea în rugăciune, apostazia cu candoarea, îndărătnicia cu sfinţenia. Această contradicţie este şi aceea a două lumi : a trecutului nobil cu prezentul revoluţionar. Un astfel de contrast va mai opri pe Eminescu şi altădată, cînd în *Strigoii*, întîlnirea lui Arald cu iubita lui, va pune faţă în faţă lumea barbară cu civilizaţia. Să spunem că o astfel de atracţie peste clase sociale şi civilizaţii îl va preocupa pe Eminescu, nu numai pentru că imaginaţia romantică se complace în prezentarea unor opoziţii violente, dar şi pentru că, arătînd cum limitele şi obstacolele unor lumi deosebite sînt înfrînte, poetul poate să înfăţişeze mai bine intensitatea romantică a pasiunii.

Dar dorinţa care se deşteaptă în tînărul demonic se prăbuşeşte şi se preface în fervoare şi rugăciune, cînd pe zidurile revelatoare ale bisericii se proiectează umbra aripelor îngerului de pază al iubitei sau poate ale însăşi fiinţei ei angelice. *Îngerul de pază* întrevăzut în fiinţa iubitei alcătuieşte un motiv final şi culminant şi în scurta poezie din această fază care poartă acest titlu şi care poate fi astfel considerată ca un mic studiu preparator al poemei mai întinse despre care e vorba acum. Interesant este de notat că întrezărirea îngerului în iubită este şi el un motiv romantic. Reluînd nişte idei mai vechi ale lui Iacob Böhme şi chiar ale platonismului, pentru care entuziasmul sacru al iubirii mijloceşte contactul cu prototipurile lucrurilor, Franz von Baader, un mistic german din epoca romantismului, socoteşte că ochiul inspirat de pasiunea dragostei poate să desluşească în înfăţişarea iubitei o formă îngerească. Este ceea ce Baader numeşte *„privirea de argint a iubirii“ (der Silberblick der Liebe)*[1]. Entuziasmul erotic al romanticilor regăseşte cu uşurinţă acest motiv chiar cînd ei nu stau sub influenţe mistice directe. Îl putem regăsi de pildă

[1] *Schriften* Franz von Baader, ausgewählt und herausgegeben von Max Pulver, Leipzig, 1921, p. 255 urm.

printre versurile lui Musset şi anume acolo unde decăzutului Rolla, în ultima noapte de voluptate pe care şi-o dăruieşte, i se năluceşte o apariţie îngerească împerecheată cu aceea a amantei şi victimei sale:

„O mon Dieu! n'est ce pas une forme angélique
Qui flotte mollement sous ce rideau léger?"

Înger şi demon este poema răscumpărării prin femeie. Blînda influenţă a iubirii, pentru care îl vom vedea şi pe Arald sensibil, îndulceşte acum caracterul tînărului răzvrătit. Quietudinea la care în *Împărat şi proletar*, poetul ajunge prin cugetare, este atinsă aici prin iubire. Iubirea învinge demonia în sufletul tînărului şi sărutul, care vine în cele din urmă să se aşeze pe chipul său de muribund, îi aduce iertarea cerului împreună cu o adîncă simţire de pace. Este şi aci un fel de a reacţiona caracteristic romantismului. Eroii şi eroinele clasice, un Titus în Berenice a lui Racine, Fedra din tragedia aceluiaşi sau Prinţesa de Clèves din romanul d-nei de Lafayette, luptau împotriva pasiunii, conştienţi de grozăvia răului care îi devasta interior, plini de grija imperativului sever al raţiunii sau al credinţei. Romanticii cedează însă pasiunii, o acceptă cu conştiinţa că în elanul nestînjenit al inimii nu se găseşte nici un grăunte de perversitate, ba chiar că în tumultul şi spontaneitatea lui se poate recunoaşte un *„dar al lui Dumnezeu"*. Expresia este a lui Rousseau, care în *Julie ou la nouvelle Heloise* ne-a dat exemplul pasivităţii romantice în faţa pasiunii[1]. Exemplul a fost de-atunci adeseori imitat. Recitiţi aşadar moartea *„demonului"* din poema lui Eminescu:

„Dar prin negurile negre, care ochii îi acopăr,
Se apropie-argintoasă umbra nalt-a unui înger,
Se aşază lin pe patu-i; ochii lui orbiţi de plîngeri
Ea-i sărută. — De pe dînşii negurile se descopăr...

Este *Ea* — C-o mulţumire adîncă, nemaisimţită,
El în ochii ei se uită — Mîndră-i de înduioşere;
Ceasul ultim îi împacă toată viaţa-i de durere;
Ah! şopteşte el pe moarte — cine eşti ghicesc, iubită.

Am urmat pămîntul ista, vremea mea, viaţa, poporul
Cu gîndirile-mi rebele contra cerului deschis;
El n-a vrut ca să condamne pe demon — ci a trimis
Pre un înger să mă-mpace, şi-mpăcarea-i — e amorul".

Tot astfel Rolla, în poema lui Musset, trăieşte un moment de răscumpărare, cînd din sufletul nenorocitei cu care ultima sa noapte îl însoţeşte, îl întîmpină o rază de umanitate şi iubire. Clipa morţii vine pentru Rolla o dată

1 Asupra pasivităţii mistice în pasiune la Rousseau, vd. lucrările lui E. Seillère, în special: *Mme Guyon et Fénelon précurseurs de Rousseau*, 1918; *J. J. Rousseau*, 1921; *Les étapes du mysticisme passionel*, 1919.

cu un sărut de pace şi de eliberare. Recele şi neînduratul revoluţionar al lui Eminescu, întocmai ca blazatul erou al lui Musset îşi desăvîrşesc astfel destinul în clipa de quietudine supremă a iubirii şi morţii :

„Elle se retourne sur le bord de sa couche.
Jamais son doux regard n'avait été si doux.
Deux ou trois questions flottèrent sur sa bouche
Mais n'osant pas les faire, elle s'en vint poser
Sa tête sur la sienne et lui prit un baiser.

Il prit un flacon noir qu'il vida sans rien dire ;
Puis, se penchant sur elle, il baisa son collier.
Quand elle souleva sa tête appesantie,
Ce n'était déjà plus qu'un être inanimé.
Dans ce chaste baiser son âme était partie,
Et, pendant un moment, tout deux avaient aimé".

Quietudinea prin iubire a rămas, din aceste sau alte amintiri romantice, un motiv constant al liricii erotice a lui Eminescu, atît în unele din poeziile acestei epoci, cum este *Noaptea...*, dar şi în unele din poeziile de mai tîrziu, printre care *Sonetul* din seria publicată în 1879, cuprinde nişte accente care nu mai reţin din sentimentul care în tinereţe putea fi doar o atitudine literară tipică decît substanţa lui clarificată şi pură :

„Tu nici nu ştii a ta apropiere
Cum inima-mi de-adînc o linişteşte,
Ca răsărirea stelei în tăcere ;
Iar cînd te văd zîmbind copilăreşte,
Se stinge-atunci o viaţă de durere,
Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte".

Acestea şi poate şi alte atitudini romantice s-au întreţesut adînc în creaţia de tinereţe a lui Eminescu. Toate aceste motive şi atitudini parţiale se încadrează însă în ceea ce am desemnat drept amestecul demoniei revoluţionare cu acceptarea filozofică a scepticismului. Îmbinarea acestor trăsături alcătuieşte oare şi ea o atitudine romantică sau este ea într-adevăr, produsul luptei poetului cu mediul său, aşa cum credea I. Gherea ?

*

Scrierea lui Alfred de Musset, *Confession d'un enfant du siècle* a fost adeseori preţuită ca un document de primul ordin pentru cunoaşterea motivelor din care s-a dezvoltat romantismul. Aceeaşi scriere ne poate servi acum şi nouă, pentru a arăta că unele din tendinţele pe care poeziile lui Eminescu le întrunesc în această epocă reproduc situaţii sentimentale mai

vechi şi tipice. Nu întrebuinţăm deci scrierea lui Musset ca pe un izvor literar, dar ca pe un text în care putem afla analogia structurii sufleteşti pe care o regăsim şi în prima producţie poetică a lui Eminescu.

Chiar în primele pagini ale cărţii sale, Musset ne prezintă romantismul ca pe efectul unei epoci de tranziţie, aşezată între dispariţia formelor de viaţă în care vechiul regim îşi găsise liniştea şi noile aşezări, încă nedesăvîrşite.

„*Toată boala secolului prezent*, scrie Musset, *provine din două pricini : poporul care a trecut prin 1793 şi 1814 poartă în inimi două răni. Tot ce a fost nu mai e ; tot ce va fi nu este încă. Nu cercetaţi în altă parte taina relelor de care suferim*".

Vechile forme de viaţă au fost zguduite de slăbirea religiozităţii generale ; idee foarte răspîndită şi aceasta, printre filozofii catolici ai epocii, a unui Lamennais de pildă, care vorbeşte printre cei dintîi de acea „*boală a secolului*" (le mal du siècle), despre care ne întreţin şi paginile lui Musset. Aceste pagini reţin explicaţia generală în aceeaşi epocă, relativă la cauzele revoluţiei, cînd scrie :

„*Dar, dacă săracul înţelegînd bine într-un moment dat, că preoţii îl înşală, că bogaţii îl fură, că toţi oamenii au aceleaşi drepturi, că toate bunurile aparţin numai acestei lumi şi că mizeria sa este lipsită de evlavie ; dacă săracul, crezînd numai în el şi în cele două braţe ale sale, şi-a spus într-o zi : «Război bogatului, ale mele să fie plăcerile de pe pămînt, pentru că altele nu există ! al meu să fie pămîntul, pentru că cerul este gol ! al meu şi al tuturor, pentru că sîntem egali cu toţii !»* O, *filozofilor sublimi care l-aţi dus pînă aici, ce-i veţi răspunde, dacă va fi învins ?*"

Iată aşadar că unirea scepticismului, deocamdată în materie religioasă, cu revoluţionarismul, a fost recunoscută ca o situaţie de bază a romantismului. Cînd prin urmare Eminescu va pune în gura „*proletarului*" critica religiei şi cînd va înfăţişa dispariţia gîndului despre răsplătirile de după moarte, ca una din cauzele avîntului său revoluţionar, el va relua o idee a romantismului şi una din cele prin care acesta a încercat să se înţeleagă pe sine. Raţionamentul lui Musset în *Confesiunile* sale revine deci întocmai în strofa poeziei *Împărat şi proletar*.

„Religia — o frază de dînşii inventată
Ca cu a ei putere să vă aplece-n jug,
Căci de-ar lipsi din inimi speranţa de răsplată,
După ce-amar muncirăţi, mizeri viaţa toată,
Aţi mai purta osînda, ca vita de la plug ?"

S-ar părea că în sufletul unui revoluţionar nu poate să intre decît credinţă, optimism şi afirmaţie. Aceasta era şi părerea lui Gherea cînd opunea idealismului revoluţionar, negaţia pesimistă a scepticului. În structura sufletească a revoluţionarului romantic, scepticismul se încadrează însă armonic şi acest fel al lucrurilor apare nu numai în versurile lui Eminescu, dar şi în paginile lui Musset ; iar în acestea din urmă scepticismul este afirmat nu numai

în legătură cu credinţa, dar ca sentiment general de viaţă. Acest sentiment de viaţă este ceea ce Musset numeşte în *Confession*, la *désespérance*, pentru a o defini :

„Urmă atunci o negaţie a tuturor lucrurilor din cer şi de pe pămînt, care s-ar putea numi descîntare (désenchantement) sau, dacă vreţi, desesperare ; ca şi cum umanitatea în letargie ar fi fost crezută moartă de către cei care îi pipăiau pulsul. Întocmai ca soldatul care fiind întrebat odată «În ce crezi tu ?», răspunse : «în mine» ; tot astfel tineretul Franţei, auzind această întrebare, răspunse cel dintîi : «în nimic»". Pentru a traduce un astfel de sentiment, Musset găseşte formula : „*Numai uitarea este adevărată, toate celelalte sînt un vis*". Comparaţia vieţii cu visul se întîlneşte şi altădată la romantici. O regăsim de pildă în exclamaţia eroului lui Chateaubriand, René, prosternat în faţa cenuşei lui Chactas şi Atala : „*Omule, nu eşti decît un repede vis, o umbră dureroasă*" ! O astfel de comparaţie o vom afla şi la Eminescu, în versul final din *Împărat şi proletar :*

„Că vis al morţii — eterne e viaţa lumii-ntregi"

dar şi în versurile :

„O, moartea e-un chaos, o mare de stele,
Cînd viaţa-i o baltă de vise rebele",

care aparţin poemei *Mortua est*, în care greşit s-a încercat a se identifica influenţa schopenhaueriană, nu numai pentru că prima ei redacţie este de la 1866 şi prin urmare dintr-o vreme cînd Eminescu nu cunoştea încă pe Schopenhauer, dar şi pentru că meditaţia sceptică şi dezamăgită, care o alcătuieşte, a putut să fie inspirată de alte modele literare, cum romantismul punea în mare număr la dispoziţie[1]. Influenţele schopenhaueriene trebuie căutate aiurea. În această privinţă, capitolul următor va încerca să aducă precizările necesare.

Revoluţionarul romantic se poate răsfrînge în mentalitatea omului trăind încă în formele de viaţă ale vechiului regim ca un adevărat demon. Acesta este cazul tînărului din poema lui Eminescu, care nu este un „*demon*", decît poate pentru că e privit din perspectiva „*fiicei de rege*", care îl iubeşte. Dar mai sînt în natura lui şi alte însuşiri : o aspiraţie puternică, răscoala şi amărăciunea concepţiei, o dorinţă care escaladează treptele şi ierarhiile, cum putem regăsi printre „*ambiţioşii*" lui Balzac. Este în toţi aceştia firea omului nou, înzestrat cu nişte pasiuni, care dacă sînt puternice şi uneori generoase, nu exclud, ba chiar atrag şi grupează în jurul lor, neîndurarea inimii, şi dezamăgirea spiritului. Entuziasmul şi scepticismul pot sta foarte bine alături în caracterul omului nou şi posibilitatea acestei fuziuni de însuşiri opuse o înţelegem

[1] Titlurile poeziilor scrise de Eminescu între 1866 şi 1870, între care figurează şi *Mortua est*, le-a publicat G. Bogdan-Duică (ap. Mss. Acad. Rom. 2259), în revista *Datina*, VII, 7—9.

cu uşurinţă, dacă pentru a-l cuprinde în întregime, îl privim mai întîi din perspectiva lumii vechi pe care cu un suflet încărcat de resentimente şi negaţie doreşte s-o înlocuiască, apoi din perspectiva lumii nouă, către care idealismul şi avîntul său încearcă să străbată. Portretul „*demonului*" lui Eminescu ţine seama de toate aceste trăsături, care nu numai că nu se exclud, dar se implică şi ele revin în propriul portret al poetului, aşa cum el se desluşeşte din toate aceste poeme ale tinereţii.

Se poate spune în adevăr că cercul de idei al poeziilor de tinereţe ale lui Eminescu aparţine mai cu seamă romantismului de nuanţă franceză, aşa cum el şi-l va fi asumat, nu numai din contactul direct al lecturilor sale de tînăr, despre care avem puţine ştiri, dar şi din atmosfera generală a literaturii noastre, care pe la 1870, gravita încă în aceeaşi sferă. Din aceste înrîuriri, directe sau indirecte, Eminescu nu va reţine decît acel fel al unei reacţiuni morale quietiste şi meditative, propriu firii sale şi pe care noile înrîuri sub care va trece îl va solicita mai de aproape, în timp ce atitudinea revoluţionară şi optimistă va fi eliminată cu totul. Originalitatea sa se va preciza astfel din poziţia pe care reuşeşte s-o cîştige faţă de romantismul francez, model aproape unic al literaturii noastre culte înainte de Eminescu. Cultura germană, în a cărei şcoală intră tînărul student de la Viena, îl ajută să desăvîrşească acest proces. Aci cunoaşte el pe romanticii germani din prima jumătate a veacului. Aci face el cunoştinţa hotărîtoare a filozofiei lui Schopenhauer, în care întîmpină nu numai vederile unui cuget înrudit, dar şi drumurile pe care poate păşi către izvoarele înţelepciunii antice.

Eminescu şi etica lui Schopenhauer

Apropierea dintre Eminescu şi Schopenhauer s-a făcut de atîtea ori, încît ea poate fi considerată astăzi ca un adevăr curent al istoriei literare. Analogia dintre pesimismul poetului nostru şi al filozofului german a fost în numeroase rînduri pusă în lumină, în timp ce acele apropieri care ne dau dreptul a vedea în textele lui Schopenhauer nu numai izvorul unei îndrumări generale pentru concepţia eminesciană, dar şi locul unde se găsesc de data aceasta cîteva din izvoarele literare precise şi al unora dintre temele particulare ale poeziei eminesciene, au scăpat totdeauna cercetătorilor. Este chiar de mirare cum, pentru a justifica analogia amintită, consultarea atentă a *Lumii ca voinţă şi reprezentare* fiind cu totul necesară, cele cîteva teme ideologice şi comparaţii, pe care poeziile lui Eminescu şi le asumă de-aci, au putut fi atît de uşor trecute cu vederea. Apropierea dintre lirica lui Eminescu şi filozofia lui Schopenhauer, în special în partea referitoare la problemele de etică, constituie aşadar un capitol început, dar nu încheiat. Cercetarea poate aduce în această privinţă cîteva lucruri noi.

Să spunem însă mai întîi că dacă de atîtea ori s-a vorbit despre înrudirea de gînduri a poetului nostru cu marele filozof al pesimismului, uneori s-a încercat a se arăta ce îi desparte şi cît de radicală este divergenţa lor, desigur pentru motivul învăluit, dar transparent, că negaţia pesimistă a vieţii ar alcătui o pată a caracterului, de sub acuzaţia căreia poetul nostru ar fi mai bine scos. În această privinţă, V. Gherasim, autorul unui studiu despre *Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*[1], scrie :

[1] Publicat în revista *Transilvania*, oct.-dec. 1923.

„Mulţi l-au văzut numai zdrobind, din întîmplare numai puţini l-au aflat şi clădind. Glasul celor puţini a fost prea slab, pentru ca să poată întrece strigătul celor mulţi : iată, cum s-a format legenda despre Eminescu ca pesimist, numai ca pesimist, chiar ca pesimist schopenhauerian".

Cînd este însă vorba de a preciza contrastul dintre Eminescu şi Schopenhauer, Gherasim nu găseşte o altă deosebire decît aceea că pe cînd aspiraţia către liniştea eternă este la Eminescu o dorinţă personală, la Schopenhauer ea este o „*dogmă universală*". Gherasim găseşte aici „*un fapt care îi deosebeşte fundamental pe unul de altul*", ca şi cum ar exista poeţi care să formuleze „*dogme universale*" şi ca şi cum nu s-ar înţelege de la sine că în sufletul poeţilor, generalizările filozofice devin impresii intime şi subiective. Astfel de discuţii sînt însă cu totul infructuoase. Eminescu a mers de atîtea ori pe căile filozofiei lui Schopenhauer, iar cît despre pesimism considerat ca o vină, să nu ne turburăm. În paginile dureroase ale cărţii lui Eminescu, atîţi dintre noi au găsit mai întîi drumul către adîncimile simţirii şi înălţimile concepţiei. O astfel de influenţă ni se pare în orice împrejurări întăritoare.

*

Eminescu a luat contact cu filozofia lui Schopenhauer foarte de timpuriu. Sigur este că acest contact era stabilit încă din toamna anului 1869, în primul semestru pe care Eminescu îl petrece ca student la Viena, cînd el recomanda prietenului său I. Slavici scrierile : *Die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde* ; *Die beiden Grundprobleme der Ethik* şi *Parerga und Paralipomena*[1]. Dacă ne gîndim acum că urma influenţei schopenhaueriene o mai putem găsi în poezii care apar în 1884, putem spune cu drept cuvînt că Schopenhauer a fost pentru Eminescu un izvor de inspiraţie. Ne găsim o dată cu relaţia dintre poet şi filozof, în faţa unei interesante date a literaturii comparate. Sentimentul de viaţă care, prin poezia lui Eminescu, a descărcat în literatura noastră un fior liric neegalat, îşi găsea în filozofia lui Schopenhauer justificarea teoretică şi poetul trebuia să rămînă legat de filozoful cu ajutorul căruia, putea să se orienteze mai bine în tainele tulburătoare ale simţirii.

Schopenhauer a fost un maestru pentru Eminescu şi în alte feluri. Prin el i s-a deschis poetului nostru drumul către înţelepciunea şi literatura indică. Împrejurarea a fost recunoscută şi altădată. Iată de ce, ori de cîte ori nu se pot stabili apropieri precise, contexte pe care le-am putea găsi deopotrivă în poeziile lui Eminescu şi în paginile Rig-Vedei sau ale Mahabharatei, influenţele indice rămîn problematice, ele putînd fi schopenhaueriene. O astfel de părere trebuie să ne facem despre observaţia lui Cezar Papacostea, cum că „*dorul nemărginit*" despre care vorbesc versurile *Scrisorii I* :

---

[1] I. Slavici, *Amintiri*, 1924, p. 105.

„De atunci şi pînă astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute.
Şi în roiuri luminoase izvorind din infinit
Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit".

n-ar fi decît traducerea numelui „*tapas*", pe care îl putem întîlni în una din strofele *Imnului creaţiei* (Nasadasyia) din Rig-Veda, a cărui traducere românească o face după P. Deussen :

„*Întunecime era ; acest Tot, învăluit de întuneric, la început era ca o fluctuaţie lipsită de lumină ; puterea dătătoare de viaţă, care era învăluită ca într-o coaje, a acelui Unul, s-a născut prin puterea căldurii creatoare a lui Tapas* (= *dorinţa nemărginită*)".

Cine ar putea recunoaşte în acestea modelul versurilor lui Eminescu, dacă „*Tapas*" n-ar fi „*dorinţa nemărginită*" ? Dar „*tapas*" nu este nicidecum „*dorinţa nemărginită*" ! Traducerea românească a lui Cezar Papacostea care urmează atît de credincios, pînă la acest punct, traducerea germană a lui P. Deussen, foloseşte acum un termen eminescian, pentru a obţine o asemănare, altfel imposibilă. După interpretarea lui Deussen, cuvîntul „*Tapas*", are o multiplicitate de sensuri ; originar el înseamnă „*arşiţa*" şi aceasta este şi semnificaţia principală cu care el e primit aci, deşi unele sensuri derivate, precum : efort, asceză, retragere din lumea exterioară şi adîncire în propriul eu, se oglindesc deopotrivă în accepţiunea pe care *Imnul creaţiei* o dă cuvîntului.[1]

Imnul creaţiei din Rig-Veda este cu toate acestea unul din izvoarele lui Eminescu. El cuprinde în adevăr evocarea începuturilor obscure ale lumii, cînd fiinţa nu se diferenţiase din nefiinţă şi el i-a servit ca model lui Eminescu cel puţin în unele din versurile cosmologice ale *Scrisorii I*. Apropierea a fost surprinsă mai întîi de I. Gherea, care întîlnise o traducere a *Imnului creaţiei* în Manualul de istorie veche al lui F. Lenormant[2]. În textul indic, Eminescu a introdus însă noţiuni schopenhaueriene, căci „*dorul nemărginit*" nu este decît „*voinţa de a trăi*", obscura, iraţionala şi necurmata aspiraţie căreia, după Schopenhauer, i se datoreşte persistenţa lumii. Interesant între acestea e faptul că d. M. Djuvara care a surprins această analogie[3], socoteşte că ea trebuie să se fi transmis prin intermediul lui Maiorescu care, comentînd în prelegerile sale pe Schopenhauer, vorbea adeseori despre „*dorul nemărginit*", cînd mult mai probabil şi în tot cazul demn de a fi format obiectul unei ipoteze este că Maiorescu nu făcea decît să întrebuinţeze o expresie, pe care Eminescu o crease mai înainte.

„*Voinţa de a trăi*" devine aşadar în poezia lui Eminescu „*dorul nemărginit*" şi astfel noţiunea metafizică găseşte la poetul nostru, pentru a se tra-

---

[1] Cezar Papacostea, *Eminescu şi filozofia indiană*, în rev. *Cuvîntul nostru*, Botoşani, 1929, cp. P. Deussen, *Allgemeine Geschichte der Philosophie mit besonderrer Berücksichtigung der Religionen*, vol. I, 1894, p. 123.

[2] I. Gherea, *Eminescu* în *Studii critice*, vol. I., Ed. III, p. 123.

[3] M. Djuvara, *Filozofia poeziei lui Eminescu*, în *Convorbiri literare*, 1914.

duce, acel cuvînt care în românește poate trezi un ecou prelung și bogat, „*dorul*" poeziei populare și al propriei lirici erotice, care în parafrazarea „*farmecului dureros*" revine de atîtea ori sub pana sa. Vom arăta în capitolul următor ce loc ocupă expresia dorului în poezia lui Eminescu și va fi poate locul de a sublinia atunci în ce chip influența schopenhaueriană se întinde pînă în centrul inspirației eminesciene.

*

Dar „*voința de a trăi*" este, în partea finală a marei opere a lui Schopenhauer, obiectul unor analize pline de urmări pentru etică și pe care trebuie să le amintim aci. „*Voința de a trăi*", ne spune Schopenhauer, se manifestă într-un prezent etern. Prezentul este forma vieții. Trecutul și viitorul sînt tot atîtea înșelăciuni ; ele n-au o realitate esențială, căci ele aparțin lumii iluzorii a fenomenelor, acelei lumi pe care o construim după categoria cu totul subiectivă a cauzalității.

„*Mai înainte de toate*, scrie Schopenhauer, *trebuie să ne convingem că forma fenomenului voinței, altfel spus, forma vieții sau a realității, nu este decît* **prezentul** *și nu viitorul și trecutul ; acestea nu există decît în abstracțiunea noastră, prin înlănțuirea cunoștinței supusă principiului rațiunii. Nici un om* **n-a trăit** *în trecut și nimeni nu* **va trăi** *în viitor ; numai prezentul este forma proprie oricărei vieți, o proprietate asigurată, pe care nimic nu i-o poate smulge*".

Observația profundă asupra caracterului de eternă prezență a vieții îi slujea lui Schopenhauer pentru a anula cu ea teama cu totul nejustificată de moarte, care n-ar fi decît teama de a pierde prezentul vieții. Imaginea morții n-ar fi, pentru ignoranța noastră, decît aceea a unui timp fără prezent ; imagine absurdă, fără îndoială, pentru că viața continuînd și după risipirea individualității, ea atinge prin moarte și dincolo de ea, un alt prezent.

„*Obiectivarea voinței* scrie Schopenhauer, *are drept formă necesară* **prezentul**, *punct indivizibil care taie timpul prelungindu-se la infinit în două direcții și care rămîne nezguduit, asemenea unei amiezi eterne pe care nici o noapte n-ar răcori-o sau întocmai ca soarele, care arde fără încetare, în timp ce nouă ni se pare că se cufundă în sînul nopții. A te teme de moarte ca de o distrugere, este întocmai ca și cum soarele apunînd ar începe să geamă : «Vai ! iată că mă pierd în noaptea eternă»*"[1].

Lumea concepută ca o clipă suspendată între trecut și viitor este o temă schopenhaueriană la care poezia lui Eminescu se va opri de mai multe ori. Pentru a o concretiza, am văzut că Schopenhauer s-a folosit de comparația cu soarele, care apunînd, răsărea aiurea, după cum, dincolo de individualitatea noastră mărginită, viața se menține în prezentul ei neîntrerupt. Compa-

---

[1] Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, vol. I, IV ed. Griesebach. (Reclam) p. 363 urm., 366.

raţia cu soarele i s-a părut lui Schopenhauer atît de potrivită, încît el o reia şi mai tîrziu :

„*Moartea*, scrie el, *este asemeni cu apusul soarelui, pe care noaptea pare să-l înghită, dar care, în realitate, izvor al oricărei lumini, străluceşte fără întrerupere, aduce fără încetare zile noi, unor lumi noi, apunînd mereu şi mereu răsărind*"[1].

Comparaţia cu soarele o va folosi acum şi Eminescu în poezia *Cu mine zilele-ţi adaogi*, care este cea mai schopenhaueriană poezie a lui Eminescu şi este o părere pe care trebuie s-o rectificăm, că tocmai ea ar fi aceea care ar ilustra abaterea finală a lui Eminescu de la pesimismul începuturilor sale ! Astfel, într-un studiu consacrat cugetării lui Eminescu, Mircea Florian socoteşte că stoicismul ultimei perioade eminesciene trebuie considerat ca o învingere a pesimismului şi că poezia despre care e vorba acum, în care s-ar putea întrevedea înfăţişarea morţii ca o „*putere creatoare*", este cel mai nimerit exemplu al noii orientări a poetului[2]. În realitate, poezia amintită îşi are un izvor precis în textele schopenhaueriene pe care le-am citat şi este pesimistă cel puţin cît modelul care a inspirat-o. Pentru comparaţie, transcrierea întregii poezii este indispensabilă :

„Cu mîne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi,
Şi ai cu toate astea-n faţă
De-apururi ziua cea de azi.

Cînd unul trece, altul vine
În astă lume a-l urma ;
Precum cînd soarele apune
El şi răsare undeva.

Se pare cum că alte valuri
Cobor mereu pe-aceleaşi vad,
Se pare cum că-i altă toamnă,
Ci-n veci aceleaşi frunze cad.

Naintea nopţii noastre îmblă
Crăiasa dulcii dimineţi ;
Chiar moartea însăşi e-o părere
Şi un visternic de vieţi.

Din orice clipă trecătoare
Âst adevăr îl înţeleg,
Că sprijină vecia-ntreagă
Şi-nvîrte universu-ntreg.

---

[1] Ibidem, p. 471.

[2] Mircea Florian, *Gîndirea lui Eminescu*, în *Noua revistă română*, 1914, nr. 5.

De-aceea zboare anu-acesta
Şi se cufunde în trecut,
Tu ai ş-acum comoara-ntreagă
Ce-n suflet pururi ai avut.

Cu mîne zilele-ţi adaogi,
Cu ieri viaţa ta o scazi,
Avînd cu toate astea-n faţă
De-apururе ziua de azi.

Priveliştele sclipitoare
Ce-n repezi şiruri se diştern,
Repaosă nestrămutate
Sub raza gîndului etern".

Am spus că pentru Schopenhauer trecutul aparţine lumii înşelătoare a fenomenelor, în timp ce numai prezentul este forma adevărată a vieţii. Din această constatare rezultă unele consecinţe însemnate. Mai întîi, că întregul conţinut al vieţii se manifestă în clipa de faţă. Istoria, ca ştiinţă a trecutului, este cu totul neinstructivă, pentru că, scrie Schopenhauer, *„esenţa vieţii umane şi a naturii se regăseşte pretutindeni şi în orice moment şi nu cere, pentru a fi recunoscută, decît adîncimea concepţiei"*. De aceea închipuie Schopenhauer acest sugestiv dialog: *„Quid fuit?"* — *„Quod est"* — *„Quid erit?"* — *„Quod fuit"*[1]. Un ecou al acestor cugetări se poate recunoaşte în articolul pe care Eminescu i-l consacră lui Constantin Bălăcescu, cînd scrie: *„în ziua de azi vedem lumea cum a fost şi va fi"*[2] dar şi în strofa *Glossei:*

„Viitorul şi trecutul
Sunt a filei două feţe,
Vede-n capăt începutul
Cine ştie să le-nveţe;
Tot ce-a fost ori o să fie
În prezent le-avem pe toate,
Dar de-a lor zădărnicie
Te întreabă şi socoate".

Cugetări ca acestea introduc un element eleatic în poezia lui Eminescu. Înşelăciunea legată de orice devenire, caracterul static al realităţii interpretată de raţiune este motivul predominant al filozofiei greceşti, în epoca lui Xenofan, a lui Parmenide şi Zenon. La Berlin, unde Eminescu audiază în 1872 cursurile lui Éd. Zeller, renumitul istoric al filozofiei greceşti, el a fost izbit desigur de identitatea dintre motivul an-istoric la Eleaţi şi la

---

[1] Schopenhauer, ibid., vol. II, p. 518, vol. I, p. 365.
[2] Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, ed. I. Scurtu, 1905, p. 294.

Schopenhauer. Căci baza ontologică a pesimismului schopenhauerian îl alcătuiește gîndul despre structura statică a realității. Cine admite devenirea, poate primi și ideea îmbunătățirii progresive a lumii. Dar cine se decide pentru soluția pesimistă, trebuie neapărat să afirme că lumea aceasta este menită să rămînă pururi aceeași :

„Ca azi va fi ziua de mine
Ca mîni toții anii s-or urma"

scrie Eminescu în *Te duci*. Ideile eleate, pentru care preparația sa schopenhaueriană îl făcea atent, l-au preocupat mai multă vreme pe Eminescu, după cum o dovedesc rezumatele sale relative la sistemul lui Xenofan, Parmenide și Zenon, publicate de O. Minar[1]. O cugetare ca a lui Parmenide, vorbind despre ființă : *„n-a fost și nu va fi niciodată, pentru că în întregime numai acum ea este prezentă, una și indivizibilă"*[2] îi puteau reaminti poetului una din reflecțiile obișnuite ale eticii lui Schopenhauer și întăreau sugestia din care trebuia să se dezvolte mai tîrziu strofa *Glossei.*

Dacă însă versuri ca ale *Glossei* vorbesc despre substanța concentrată în oricare din clipele prezente pe care privirea filozofului le poate iscodi, sînt altele care ne întrețin mai cu seamă despre iluzia celor ce au fost. Și în această privință unele cugetări ale lui Schopenhauer au putut răsuna în amintirea lui Eminescu. „*Prezentul*, scrie Schopenhauer, *e totdeauna în fața noastră, cu tot ce închide în el: ceea ce conține și ceea ce este conținut rămîn solide, nezguduite, precum e curcubeul deasupra cascadei. Căci viața e asigurată voinței și prezentul e asigurat vieții. Desigur, atunci cînd cugetăm la miile de ani care s-au scurs și la miile de oameni care au trăit, ne putem întreba : Cine au fost aceștia ? Ce au devenit ? Dar n-avem în schimb decît să ne reamintim propria viață, să evocăm scenele ei și să ne întrebăm din nou : Ce au fost toate acestea ? Ce a rămas din ele ?*"[3]. Contemplarea propriului trecut, care își destăinuiește deodată firea lui iluzorie, este o altă atitudine a poeziei eminesciene, pe care o putem pune în legătură cu sfera de idei a eticii lui Schopenhauer. O astfel de atitudine ne întîmpină în *Melancolie*, pentru ca în cadrul ei general să se înscrie acea comparație a vieții trecute cu o poveste debitată de o gură străină, săgetătoare imagine care îi revine numai poetului:

---

[1] M. Eminescu: *Probleme și analize filozofice, descoperite și comentate de* O. Minar, Buc. 1924, reproduc probabil unele din însemnările lui Eminescu ca student în filozofie, dar cu o metodă atît de insuficientă, încît nu numai proveniența manuscriselor, despre care *Prefața* lasă să se înțeleagă că n-ar fi numai acelea ale Academiei Române, nu este indicată, dar reflecțiile comentatorului se amestecă pe alocuri cu textul original, în felul cel mai nepotrivit.

[2] Pentru textul lui Parmenide, vd. H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker, griechisch und deutsch*, Berlin 1913, p. 122 urm. — Apropieri de filozofia greacă, în care crede a putea recunoaște chiar izvoarele *Scrisorii* I, a încercat R. Demetrescu, în revista *Societatea de mîine*, 1924, p. 366 urm.

[3] Schopenhauer, ibid., p. 364.

„Şi cînd gîndesc la viaţa-mi, îmi pare că ea cură
Încet repovestită de o străină gură,
Ca şi cînd n-ar fi viaţa-mi, ca şi cînd n-aş fi fost.
Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost,
De-mi ţin la el urechea — Şi rîd de cîte-ascult
Ca de dureri străine ?... Pare-am murit de mult".

Un astfel de strigăt al deznădejdii de a nu te putea cuprinde în realitatea ta statornică nu este izolat în poezia lui Eminescu. Din acelaşi sentiment s-au ridicat versurile *Scrisorii I*, în care poetul nu regăseşte din amintirea trecutului, decît imagini fugitive sau mărturii umile :„*Vreo umbră de gîndire, ori un petec de hîrtie*", atît cît îi trebuie pentru a înţelege că „*propria ta viaţă singur n-o ştii pe de rost*". Tot astfel în cîntecul de dragoste şi despărţire *Te duci...* trecutul care nu poate fi cuprins devine nu numai o poveste necunoscută, dar şi halucinaţia unui delir :

„Viaţa-mi pare-o nebunie
Sfîrşită făr-a-'nceput".

„*Ce au fost toate acestea ? Ce-a rămas din ele ?*" se întreabă Schopenhauer meditînd la împrejurările trecute ale vieţii, cu acea uimire dezamăgită pe care o regăsim acum şi la Eminescu. Rădăcina cea mai adîncă a unui anumit sentiment de viaţă, din care s-a dezvoltat o bună parte a literaturii pesimiste din a doua jumătate a veacului trecut, o întîmpinăm aci, în această acută nevroză a depersonalizării, care a împiedicat atîtea spirite de seamă ale vremii să-şi resimtă unitatea profundă a firii lor şi sensul armonios al unei vieţi, dezvoltîndu-se cu logica internă a unui organism şi a unei opere de artă. Clasicii au resimţit această fericire. A resimţit-o de pildă Goethe, cînd a ridicat un imn de laudă personalităţii, adică acelei consecvenţe interne, care poate face din noi un bloc rezistent în furtuna pustietoare a timpului. Şi este o întîmplare cu totul remarcabilă, faptul că Eminescu, modernul cu sufletul neliniştit de problema propriei lui identităţi intime, a tradus odată strofele clasice ale lui Goethe:

„Spun popoare, sclavii, regii,
Că din cîte-n lume avem

Numai personalitatea
Este binele suprem.

Ca-n ziua-n care lumii te dete mai întîi
Sta soarele pe ceruri spre-a saluta planeţii ;
Crescuşi după-acea lege, de ea şi azi te ţii
Cum o urmaşi pe-atunci, păşind în drumul vieţii ;

Nu scapi de tine însuţi, cum eşti trebui să fii,
Din vechi ne-o spun aceasta sibile şi profeţii ;
Şi nici un timp, cu nici o putere laolaltă
Nu fring tiparul formei, ce vie se dezvoltă"[1].

Manifestîndu-se veşnic în prezent, ca într-o „*amiază eternă*", dar aspirînd către nişte ţinte, pe care nu le atinge, decît pentru a le înlocui îndată, voinţa de a trăi este izvorul unor neîntrerupte suferinţe. Faţă de această implacabilă condiţie a vieţii, Schopenhauer arată că reflecţia filozofică poate în cele din urmă s-o divulge şi să îndrumeze spiritul către liniştitoarea ataraxie stoică, către acea eliberare de sub puterea afectelor, demnă să fie salutată ca limanul unei mîntuiri.

„*Pentru că ne-am convins*, scrie Schopenhauer, *că durerea, ca durere, alcătuieşte esenţa vieţii, că ea nu poate fi ocolită, că ceea ce atîrnă de întîmplare este nu numai figura şi forma sub care ea se înfăţişează, dar că ea ocupă în clipa de faţă un loc care, în lipsa ei, ar fi invadat de o altă durere şi că întîmplarea are în esenţă puţină stăpînire asupra noastră; cugetarea aceasta, dacă ar deveni în ochii noştri o convingere vecinic vie, ar putea să ne inspire o puternică doză de stoică egalitate de suflet şi să scadă cu mult grija neliniştită cu care veghem asupra bunei noastre stări*"[2].

Prin Schopenhauer — Eminescu a găsit calea nu numai către vechile izvoare ale înţelepciunii indice, dar şi către fîntîna de mîngîieri a stoicismului greco-roman. Stoicismul nu este aşadar, cum am văzut că s-a putut crede, o etapă

---

[1] Aceste fragmente au fost găsite de I. Chendi printre manuscrisele lui Eminescu şi reproduse în prefaţa volumului : *M. Eminescu, Opere complete, I. Literatura populară*, Buc., 1905, fără să bănuiască însă că ele sînt două traduceri răzleţe din Goethe şi anume : prima strofă alcătuieşte începutul poeziei *Persönlichkeit* din ciclul *Westoestlicher Diwan ;* iar cele opt versuri următoare constituie bucata *Dämon* din seria strofelor orfice. Iată şi textul german :

Volk und Knecht und Oberwinder
Sie gesthen zu jeder Zeit :
Höchstes Glück der Erdenkinder
Ei nur die Persönlichkeit.

Wie an dem Tag, der dich der Welt verliehen,
Die Sonne stand zum Grusse der Planeten,
Bist alsobald und fort und fort gediehen
Nach dem Gesetz, wonach du angetreten.
So, musst du sein, dir kannst du nicht entliehen
So sagten schon Sibyllen, so Propheten ;
Und keine Zeit und keine Nacht zerstückelt
Gepraegte Form, die lebend sich entwickelt.

[2] Schopenhauer, ibid., p. 409.

prin care Eminescu întrece pesimismul, dar una în care el se dezvoltă, în deplin paralelism și data aceasta cu modelul schopenhauerian. Aceste influențe noi le-a adunat Eminescu în poezia *Glossa*.

Izvorul istoric al *Glossei*, dacă facem abstracție de atîtea amintiri filozofice care au putut-o inspira pe-alocuri, pare a fi o cugetare a lui Oxenstierna, pe care Eminescu o publică în *Curierul de Iași* din 13 iunie 1876. Din relatările lui M. Gaster se știe că copii după traducerea *Cugetări de multe feluri*, făcută încă din 1750 de un anume Dumitrache, probabil după versiunea franțuzească *Pensées de M. le comte d'Oxenstiern* și în urma îndemnului episcopului de Roman, Leon, circulau în Moldova, în mai multe exemplare și că una din ele, datată de la 1779, se găsea în posesiunea lui Eminescu[1]. Fragmentul din Oxenstierna tratează despre concepții de viață ale anticilor, pentru că în rîndurile cu care îl introduce, Eminescu scrie: *„Un manuscript din 1790 (!), cuprinzînd gîndirile lui Oxenstierna, arată cam în ce chip aveau obiceiul strămoșii noștri de a privi lumea aceasta"*.

Întreg fragmentul lui Oxenstierna se întemeiază pe comparația vieții cu teatrul, cu spectacolul scenic, pentru care limba traducătorului găsește cuvîntul *„priveliște"*, după cum actul prim al comediei ce se reprezintă, devine *„lucrarea cea dintîi"*. Comparația este într-atît de susținută, încît aflăm și banul pe care cel ce intră îl plătește la ușă și *„petecul pecetluit"* pe care îl primește în schimb și *„împletiturile"* piesei care nu sînt altceva decît adaptarea românească a *„peripețiilor"* din Poetica lui Aristoteles. Analogia cu *Glossa* lui Eminescu se întinde așadar mai departe decît versul:

„Tu în colț petreci în tine"

care reproduce unul din amănuntele fragmentului și singurul pe care I. Scurtu îl remarcă în ediția sa, căci întreaga *Glossă* e construită pe aceeași asemănare a vieții cu teatrul:

„Privitor ca la teatru
Tu în lume să te-nchipui:
Joace unul și pe patru
Totuși tu ghici-vei chipu-i,
Și de plînge, de se ceartă,
Tu în colț petreci în tine
Și-nțelegi din a lor artă
Ce e rău și ce e bine.
. . . . .

---

[1] M. Gaster, *Geschichte der rumaenischen Literatur*, în G. Gröber, Grundriss der romanischen Philologie, II, 3, Strassburg 1901, p. 336, 337. Fragmentul din Oxenstierna se poate citi în M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, 1905, p. 324 urm.

Alte măşti, aceeaşi piesă

. . . .

Ca un cîntec de sirenă,
Lumea-ntinde lucii mreje ;
Ca să-şi schimbe-actorii-n scenă,
Te momeşte în vîrteje".

. . . .

Comparaţia vieţii cu teatrul nu este însă un motiv pe care l-a putut găsi Oxenstierna mai întîi. Originea acestui motiv trebuie s-o căutăm în antichitate, pentru a o afla în adevăr la filozofii din succesiunea lui Socrates şi printre cei din urmă la Epictet, unul din lucrătorii cei mai populari ai idealurilor stoice, de unde el s-a răspîndit apoi pe multe căi în literatura universală. Comparaţia vieţii cu teatrul îi este chiar foarte familiară lui Epictet, pentru că o regăsim de două ori în renumitul său. Manual :

„*Nu uita*, scrie el, *că eşti un actor într-o dramă aleasă de cineva mai mare decît tine. Vei juca puţin, dacă a ales-o scurtă ; mult, dacă a ales-o lungă. Ţi-a împărţit rolul unui sărac ? Joacă-l bine, cu tot farmecul lui. Ţi-a căzut rolul şchiopului, al magistratului, al plebeului ? Aceeaşi datorie. Căci atîta e al tău : să joci frumos rolul primit. Dar alegerea nu e treaba ta*".

Şi în altă parte : „*Dacă iei un rol peste puterile tale, ai să-l joci rău ; iar cel pe care l-ai fi putut juca bine, nejucat rămîne*"[1]. Dacă privirile lui Eminescu s-au oprit asupra fragmentului din Oxenstierna, lucrul îl explică faptul că, sub farmecul limbii vechi pentru care era atît de sensibil, Eminescu descoperea o temă stoică şi una din acelea pe care inteligenţa sa formată în disciplina schopenhaueriană ştia s-o distingă şi s-o preţuiască.

Este drept a observa că între felul în care stoicul antic şi pesimistul modern răsfrîng viaţa, ca o comedie ale cărei frîne le deţine o putere care ne întrece, s-a introdus o nuanţă despre care e necesar să ne dăm seama. Faţă de împrejurarea vieţii resimţită ca un spectacol, stoicul reacţionează cu o seninătate, provenită desigur din conştiinţa că rolul pe care avem a-l juca ne este atribuit de o putere raţională, căreia îi e necesară şi contribuţia noastră,

---

[1] *Manualul lui Epictet*, trad. lui C. Fedeleş, af. 17 şi 37, p. 52, 67. Am amintit că asemănarea vieţii cu teatrul şi a omului cu un actor care joacă rolul ce i s-a impus nu este născocită de Epictet, cu toate că el a făcut-o renumită. Înainte de Epictet, motivul este semnalat în veacul al III-lea şi al II-lea î.e.n. la un şcolar al Cinicilor, la Bion din Borysthene, care într-una din diatribele conservate în *Florilegiul* lui Stobeu, scrie : *După cum bunul actor joacă bine rolul ce i s-a dat, tot astfel omul de bine joacă, precum se cade rolul ce i-a fost rezervat de soartă*, apoi la Ariston din Chios. Astfel motivul ajunge în veacul I e.n. la Epictet, unde peste două secole l-a putut găsi Plotin, care în *Enneade* (III, 2,17) îi dă o largă întrebuinţare. *Ceea se poate tăgădui*, scrie Plotin, *nu este existenţa răilor, dar că răutatea ar proveni de la ei înşişi... De altfel dacă omul de bine şi răul îşi au locurile lor, lucrul este întocmai ca într-o dramă, în care autorul desemnează fiecărui rolul său, slujindu-se de actorii pe care îi are la dispoziţie. Tot astfel există în univers un loc care se potriveşte celui bun şi altul care se potriveşte celui rău... În drama adevărată, pe care oamenii înzestraţi cu talent o imită numai în parte, sufletul este actorul şi el îşi primeşte rolul său de la poetul Universului.* — Pentru urmărirea acestui motiv se pot consulta : Dümmler, *Akademica, Beiträge zur Literaturgeschichte der sokratischen Schulen*, Giessen, 1889 ; Bréhier, *Histoire de la philosophie*, t. I., 1927, p. 273, 367—368, 377, 459.

pentru a obţine armonia definitivă a cosmosului. În viziunea pesimistă a lumii, adîncul ei raţional este înlocuit cu aspiraţia absurdă a vieţii, care doreşte să se menţină pentru durerea noastră cea mai mare. „*Voinţa*", care a înlocuit „*logosul*", continuă să ne călăuzească în aceeaşi putere suverană, dar nu ne mai poate inspira acel sentiment de modestie, de demnitate şi împăcare cu sine, legat de conştiinţa că rolul nostru umil este totuşi indispensabil pe care trece ca o adiere mîngîietoare prin paginile lui Epictet. Dependenţa creaturii de puterea oarbă care o conduce trezeşte mai degrabă un sentiment în care o cuminţenie dezamăgită se învecinează cu sarcasmul, aşa cum strofele *Glossei*, dar şi atîtea pagini ale lui Schopenhauer, ne pot oferi exemplu.

Ataraxia stoică nuanţată sau nu în felul modern al pesimiştilor este pentru Schopenhauer mijlocul unei alinări provizorii din încleştarea „*voinţei de a trăi*" şi la acest ideal Eminescu a aderat nu numai în *Glossa*, dar şi în alte poezii, printre care finalul *Luceafărului* alcătuieşte floarea supremă şi cea mai pură a acestei tendinţe. Eliberarea definitivă de sub jugul teribilei „*voinţe*", Schopenhauer credea că se desăvîrşeşte în negaţia de sine a martirului şi ascetului.

„*Orice suferinţă care îl atinge*, scrie despre aceştia Schopenhauer, *adusă de întîmplare sau de răutatea unui alt om, orice infamie, orice insultă, orice pagubă, e bine venită, el le primeşte cu bucurie şi cu prilejul de a se încredinţa că nu mai afirmă voinţa şi că a trecut curajos de partea duşmanilor... persoanei sale... Cînd moartea vine în sfîrşit să nimicească fenomenul acestei voinţe, a cărei existenţă, prin libera negare de sine însuşi, încetase mai de mult, ea este salutată cu bucurie şi primită cu o inimă împăcată, ca o eliberare arzător dorită*"[1].

Dar această evocare a bucuriei cu care martirul îşi întîmpină chinurile, nu o găsim oare ca într-un ecou în tragica dorinţă de mortificare din *Rugăciunea unui dac* şi nu este prin urmare de prisos să-i căutăm acesteia izvoare îndepărtate şi vag asemănătoare în literatura indică, atunci cînd paginile adeseori recitite ale lui Schopenhauer au putut vorbi cu putere imaginaţiei poetului nostru ? Printre idealurile schopenhaueriene a găsit Eminescu şi gîndul glorificării martirului.

Critica eminesciană s-a mulţumit să limiteze pînă acum influenţa lui Schopenhauer în poezia lui Eminescu mai cu seamă la gîndul lor comun despre nimicnicia existenţei şi la comuna lor aspiraţie către „*stingerea eternă*". Iată însă că o cercetare mai amănunţită arată că influenţa lui Schopenhauer a introdus în ţesătura inspiraţiei lui Eminescu mai multe fire şi că pentru o bună înţelegere a poetului sînt necesare mai multe referinţe la paginile filozofului : atîtea cîte au fost amintite aci şi unele pe care discuţia le va face trebuincioase şi mai tîrziu, chiar în capitolul următor. Mai este însă necesar de amintit că atîtea înrudiri cu filozoful nu coboară întru nimic originalitatea poetului, care trebuie căutată numai în adevărul şi energia lirismului cu care el însufleţeşte nişte gînduri abstracte ? Cercetarea istorică se învecinează totdeauna cu adîncirea estetică şi se mărgineşte prin ea.

---

[1] Schopenhauer, ibid. p. 490.

Voluptate și durere

Legăturile de cuvinte pe care un poet le întrebuințează mai des alcătuiesc un semn limpede al impresiilor care l-au urmărit mai statornic. În fața poetului stă tot materialul de expresii al limbii și preferința pe care el o dă unora sau altora dintre ele rezultă dintr-un intim principiu de selectare, care coincide cu senzația lor lirică predominantă. Există fără îndoială țesături de cuvinte care revin cu insistență, numai pentru că provizia verbală a poetului a fost săracă. Impresia de aproximație chinuitoare care ne urmărește atunci este aceea a unei melodii silită să răsune dintr-o claviatură în care diezii și bemolii ar fi fost smulși. Dar există fără îndoială reveniri de contexte aidoma sau asemănătoare, care sînt ca niște focare în care se adună razele convergente ale poeziei. A le găsi pe acestea și a le cuprinde în toată întinderea înțelesului lor înseamnă a încerca să te faci stăpîn peste nucleul în care se găsesc condensate virtualitățile mai de seamă ale unei creații.

O împerechere de cuvinte foarte caracteristică pentru Eminescu este aceea care asociază expresia voluptății cu a durerii. Toată lumea își amintește de acel „*farmec dureros*", în care putem exprima una din impresiile de ansamblu ale operei sale. Farmecul distilat din jale este unul din afectele eminesciene cele mai tipice și care se silește să revină în noi, ori de cîte ori încercăm să ne reamintim, nu amănuntele, nu imaginile sau situația psihologică particulară dintr-una sau alta din poeziile sale, dar acel efect de totalitate care se înalță din ele ca un abur subtil și le învăluie ca o atmosferă.

„*Farmec dureros*" este numai una din împerecherile de cuvinte prin care se exprimă această emoție centrală și revelatoare a poeziei eminesciene. Îmbi-

narea *„dulce jele"* sau locuțiunile *„dureros de dulce"*, *„fioros de dulce"* sînt altele. Astfel de asociații de termeni sînt într-atît de adaptate intuiției lirice care nu l-a părăsit pe poet niciodată, încît le putem întîlni și în primele sale poezii. Bucata O *călărire în zori*, anunțînd în alte privințe atît de puțin creațiile viitoare, vorbește de pe atunci de un cînt dulce și jalnic. Din aceeași epocă, oda *La Heliade* asociază și ea cîntarea dulce a lui Eol cu jalea silfelor care vin să se culce, în timp ce *La o artistă* reține nuanța unor *„cinturi dulci ca un fior"*. Din primul moment, spontaneitatea naturală a poetului scoate așadar la lumină acea intuiție muzicală a lumii, plină de mister, de farmec și de durere care alcătuiește adîncul însuși al lirismului eminescian și pe care timpul nu va face decît s-o adîncească și s-o rafineze.

Asociația dintre expresia voluptății și a durerii se produce la Eminescu în trei împrejurări, cu prilejul muzicii, al iubirii și al morții. Cele din poeziile adolescenței, despre care am amintit, aparțin primei categorii. Dar și mai tîrziu, cînd în *Făt-frumos din tei*, cornul se aude pentru întiia oară în poezia lui Eminescu, dulcele său glas îi răsună poetului *„fermecat și dureros"* iar în *Lasă-ți lumea*, de data aceasta nu glasul cornului, dar ecoul cu care pădurea îi răspunde, îi sună poetului în același fel.

Iubirea este însă emoția care folosește cele mai multe din contextele despre care e vorba aici. De reținut este însă că de cele mai multe ori ele nu intervin cînd e vorba de iubirea bărbatului, ci mai ales atunci cînd prin ele se exprimă dragostea femeii. Astfel demonia bărbatului din *Inger și demon* trezește în iubita lui reflecția și sentimentul : *„Ce puternic e — gîndi ea cu-amoroasă dulce spaimă"* ! În *Strigoii*, iubita este aceea care găsește cuvintele de dragoste : *„Las'să mă uit în ochi-ți ucizători de dulci"*. În *Povestea teiului* apariția lui Făt-frumos umple inima Blancăi cu un *„farmec dureros"*. În *Luceafărul*, Cătălina pronunță cuvintele exaltării : *„Mă dor de crudul tău amor/A pieptului meu coarde"*. În *Scrisoarea III*, pe buzele femeii vin cuvintele : *„Și durerea mea cea dulce cu durerea ta alin-o..."* Iar în *Scrisoarea IV*, mărturisirea de dragoste a femeii abundă în același sens : *„Ah, ce fioros de dulce de pe buza ta cuvintu-i"*, *„Și cu focul blînd din glasu-ți tu mă dori și mă cutremuri"*. Numai în *Călin*, aceeași emoție, pe care am avea dreptul s-o considerăm după natura ei femeiască este atribuită bărbatului, care exclamă : *„Și cînd inima ne crește de un dor, de-o dulce jele"*.

Ne va apărea mai tîrziu cît de semnificativ este faptul că voluptatea se asociază acum cu izvorul însuși al durerii. *Oda (în metru antic)* vorbește nu numai de o suferință, *„dureros de dulce"*, dar și de *„voluptatea morții"*, în timp ce în *Peste vîrfuri trece lună*, sunetul cornului răspîndește în sufletul poetului o contagiune subtilă și morală. Acest sunet se pierde și el se aude :

> „Mai departe, mai departe,
> Mai încet, tot mai încet,
> Sufletu-mi nemîngîiet
> Îndulcind cu dor de moarte".

Atîtea mărturii culese în opera poetului, de la primele sale încercări şi pînă la realizările definitive de mai tîrziu, ilustrează un sentiment constant. Să spunem că durerea resimţită ca o voluptate, Eminescu o împarte cu mulţi poeţi romantici, deşi o nuanţează în felul său propriu şi caracteristic. În această privinţă numai alegerea este grea, pentru că materialul se oferă din abundenţă acelora care parcurg cu oarecare atenţie textele romanticilor. Aici ne putem mulţumi însă cu puţine exemple.

Iată de pildă pe René, eroul lui Chateaubriand, mărturisindu-şi sentimentele încercate la moartea tatălui său.

„*Nu puteam crede,* îşi reaminteşte el, *ca acest corp neînsufleţit să fi fost autorul cugetării mele ; simţeam că ea trebuie să-mi vie dintr-un alt izvor, şi, într-o sfîntă durere care se apropia de bucurie (une sainte douleur qui approchait de la joie), speram să mă pot uni într-o zi cu spiritul tatălui meu*".

Amestecul suferinţei cu fericirea a vibrat în sufletul romanticului Tieck, printre cei dintîi. Caracteristică este de pildă poezia *Indoială* (Zweifel) : „*Sînt oare dureri sau bucurii care îmi străbat pieptul ? Vechile dorinţe apun şi mii de flori noi înfloresc*".

„Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinem Busen ziehn ?
Alle alten Wünsche scheiden,
Tausend neue Blumen blühn".

Şi mai departe : „*Bate, inimă năzuitoare. Curgeţi, lacrime. Bucuria nu e decît o durere mai adîncă. Viaţa e un mormînt întunecat*".

„So schlage denn, strebendes Herz
So fliesset denn Traenen herab,
Auch Lust ist nur tieferer Schmerz,
Leben ist dunkeles Grab".

Presentimentul vieţii liberatoare de dincolo a îmbinat de atîtea ori senzaţia voluptăţii cu gîndul morţii la Novalis. În *Hymnen an die Nacht,* un cîntăreţ, venit de pe ţărmurile greceşti în Palestina, anunţă că blîndul geniu al morţii, pe care grecii îl înfăţişau ca pe un tînăr cu facla aplecată, retrăieşte acum în Iisus, simbol al morţii învinse, al unirilor de dincolo de moarte.

„*Tu eşti tînărul,* îi spune el, *care de multă vreme stă într-o adîncă meditaţie pe mormintele noastre. Semn mîngîietor în întunecime, bucuros început al unei omeniri mai înalte. Ceea ce ne-a încovoiat într-o adîncă tristeţe, ne atrage acum cu o dulce nostalgie (süsse Sehnsucht). Viaţa cea vecinică s-a vestit prin moarte : tu eşti moartea şi sănătatea ne vine abia prin tine*".

Frenezia dionisiacă a morţii revine în *Imnurile* lui Novalis şi altădată. În presentimentul cufundării în marea noapte, în vraja desfacerii de cele mărginite, iubita vorbeşte prin glasul poetului : „*Orice durere va deveni odată un spin al voluptăţii*".

Atîtea mărturii culese în opera poetului, de la primele sale încercări şi pînă la realizările definitive de mai tîrziu, ilustrează un sentiment constant. Să spunem că durerea resimţită ca o voluptate, Eminescu o împarte cu mulţi poeţi romantici, deşi o nuanţează în felul său propriu şi caracteristic. În această privinţă numai alegerea este grea, pentru că materialul se oferă din abundenţă acelora care parcurg cu oarecare atenţie textele romanticilor. Aici ne putem mulţumi însă cu puţine exemple.

Iată de pildă pe René, eroul lui Chateaubriand, mărturisindu-şi sentimentele încercate la moartea tatălui său.

„*Nu puteam crede*, îşi reaminteşte el, *ca acest corp neînsufleţit să fi fost autorul cugetării mele ; simţeam că ea trebuie să-mi vie dintr-un alt izvor, şi, într-o sfîntă durere care se apropia de bucurie (une sainte douleur qui approchait de la joie), speram să mă pot uni într-o zi cu spiritul tatălui meu*".

Amestecul suferinţei cu fericirea a vibrat în sufletul romanticului Tieck, printre cei dintîi. Caracteristică este de pildă poezia *Indoială* (Zweifel) : „*Sînt oare dureri sau bucurii care îmi străbat pieptul ? Vechile dorinţe apun şi mii de flori noi înfloresc*".

„Sind es Schmerzen, sind es Freuden,
Die durch meinem Busen ziehn ?
Alle alten Wünsche scheiden,
Tausend neue Blumen blühn".

Şi mai departe : „*Bate, inimă năzuitoare. Curgeţi, lacrime. Bucuria nu e decît o durere mai adîncă. Viaţa e un mormînt întunecat*".

„So schlage denn, strebendes Herz
So fliesset denn Traenen herab,
Auch Lust ist nur tieferer Schmerz,
Leben ist dunkeles Grab".

Presentimentul vieţii liberatoare de dincolo a îmbinat de atîtea ori senzaţia voluptăţii cu gîndul morţii la Novalis. În *Hymnen an die Nacht*, un cîntăreţ, venit de pe ţărmurile greceşti în Palestina, anunţă că blîndul geniu al morţii, pe care grecii îl înfăţişau ca pe un tînăr cu facla aplecată, retrăieşte acum în Iisus, simbol al morţii învinse, al unirilor de dincolo de moarte.

„*Tu eşti tînărul*, îi spune el, *care de multă vreme stă într-o adîncă meditaţie pe mormintele noastre. Semn mîngîietor în întunecime, bucuros început al unei omeniri mai înalte. Ceea ce ne-a încovoiat într-o adîncă tristeţe, ne atrage acum cu o dulce nostalgie (süsse Sehnsucht). Viaţa cea vecinică s-a vestit prin moarte : tu eşti moartea şi sănătatea ne vine abia prin tine*".

Frenezia dionisiacă a morţii revine în *Imnurile* lui Novalis şi altădată. În presentimentul cufundării în marea noapte, în vraja desfacerii de cele mărginite, iubita vorbeşte prin glasul poetului : „*Orice durere va deveni odată un spin al voluptăţii*".

„... jede Pein
Wird einst ein Stachel
Der Wollust sein".

„Puțin timp încă și desfăcîndu-mă, voi zăcea beată în sînul iubirii. Viața infinită unduiește puternic în mine. De sus privesc jos, către tine. Pe acea colină strălucirea ta se stinge. O umbră aduce coroana cea răcoritoare. O, soarbe-mă cu putere, iubitule, pentru a putea să dorm și să iubesc. Simt valul morții care întinerește, sîngele meu se preface în balsam și eter" !

„Ich fühle des Todes
Verjüngende Flut,
Zu Balsam und Aether
Verwandelt mein Blut".

Tot în *Imnurile nopții*, *„fiorul dulce"* eminescian apare în proprie expresie : *„Infinit și tainic ne pătrunde un dulce fior și mi se pare că din depărtări adînci răsună un ecou al doliului nostru"*.

„Unendlich und geheimnisvoll
Durchström uns süsser Schauer ;
Mir deucht, aus Tiefer Fernen scholl
Ein Echo unserer Trauer".

Nu numai gîndul eliberării prin moarte produce în sufletul lui Novalis această grupare de sentimente contradictorii, dar și cufundarea în trecutul dispărut. Astfel *Cîntecele religioase* (Geistliche Lieder) vorbesc despre *„acela care privește în icoana timpurilor trecute ca într-o prăpastie adîncă, în care din toate părțile îl atrage o dulce durere* (ein süsses Weh)".

„Wer in das Bild vergangner Zeiten
Wie tief in einem Abgrund sieht,
In welchen ihn von allen Seiten
Ein süsses Weh hinunterzieht".

Pentru a încheia cu cîteva exemple în legătură cu conexiunea fericirii și a suferinței în iubire, iată pe Hyperion din romanul liric al lui Hölderlin povestindu-și dragostea sa cu Diotima. *„E un ciudat amestec de fericire și inimă grea (Seligkeit und Schwermut), cînd mi se arată astfel, că ne găsim în afară de granițele vieții obișnuite"*. Visurile nopții de iubire au dispărut acum pentru Hyperion ca *„frumoasele stele ale cerului și numai voluptatea dorului (die Wehmut) mărturisește în sufletul meu despre ele"*.

În același fel, întrunește Tieck voluptatea durerii în iubire și în năzuința către moarte, într-o strofă care rezumă parcă toate nuanțele amintite aci. Este vorba de una din strofele poeziei *Die Blumen*, cînd vorbind despre

flori, poetul le atribuie, prin alegorie, sentimentul : *„Bucuria lor cea mai înaltă este să se mistuie de dorul celor iubiţi, să se transfigureze prin moarte şi să piară într-o dulce suferinţă".*

„Das ist ihre höchste Freude,
In Geliebten sich verzehren
Sich im Tode zu verklaeren
Zu vergehen in süssem Leide".

Îmbinarea voluptăţii cu a durerii are o însemnătate deosebită în romantism. Ea este un document şi o ilustraţie a acelei culturi a sentimentului, pe care romanticii au instaurat-o. Viaţa practică resimte fericirea şi suferinţa ca pe nişte valori care se opun şi se resping. Această opoziţie nu are însă un sens decît pentru viaţa practică. Dacă romantismul a reuşit să le îmbine, cum atîtea exemple ne-o pot dovedi, împrejurarea se explică prin faptul că el adoptă faţă de viaţa sentimentală o atitudine estetică, în care valorificarea ei practică nu mai joacă nici un rol. Sentimentul nu mai e trăit, ci degustat. El este resimţit ca un izvor de energie, de abundenţă şi expansiune lăuntrică, fără nici o considerare pentru realităţile în raport cu care, el ar trebui să fie căutat sau evitat într-unul singur din felurile sale posibile. Romanticii sînt nişte esteţi ai vieţii sentimentale şi polii opuşi ai acesteia din urmă găsesc la ei calea pe care se pot apropia şi contopi.

Pentru a exprima această sinteză de tonuri sentimentale deosebite, romanticii germani am văzut că întrebuinţează două cuvinte: *„Wehmut"* şi *„Sehnsucht"*. *„Wehmut"* este afectul complex în care durerea este sugerată de pierderea unui lucru sau a unei fiinţe iubite, pe cînd fericirea provine din posesiunea lor în amintire. *„Sehnsucht"* este însă durerea unei lipse pe care viaţa n-a împlinit-o, dar pe care o poate împlini în viitor, ceea ce îndulceşte durerea iniţială şi îi creează fizionomia complexă. În pasajele citate, năzuinţa către unirile de după moarte devine la Novalis *„süsse Sehnsucht"*, iar pentru Hölderlin, aspiraţia către farmecul pierdut al iubirii este *„Wonner der Wehmut"*. În româneşte aceste nuanţe se regăsesc deopotrivă în „dor", a cărui îndoită intenţie se îndreaptă şi către trecut şi către viitor: cineva poate resimţi dorul de cele ce au fost şi de ce ar putea fi. Cuvîntul românesc a întrunit laolaltă aceste două situaţii sufleteşti şi sfera sa este mai întinsă.

„Farmecul dureros" al poeziei eminesciene este aşadar nu numai o categorie sentimentală romantică, dar şi *„dorul"* poeziei populare. Aceasta se poate afirma în teză generală, pentru că în realitate, Eminescu adînceşte şi interpretează *„dorul"* popular într-un fel care îi aparţine şi asupra căruia ne vom opri. Dar faptul că el ocupă un rol atît de însemnat în opera poetului nostru, se explică prin aceea că el este tocmai punctul în care se întrunesc înrîuririle formaţiei sale cu vîna care urcă din straturile adînci ale inspiraţiei populare şi poate din amintirile depuse în sînge. Armonia dintre cultură şi natură este temeiul care asigură poeziei lui Eminescu caracterul ei de realizare definitivă şi importanţa pe care „farmecul dureros" o dobîndeşte în cuprinsul ei este una din ilustraţiile acestei armonii.

Dacă însă *„farmecul dureros“* sau îmbinările asemănătoare de termeni pot fi apropiate de *„dorul“* poeziei populare, de ce preferă Eminescu pe cele dintîi ? Nu poate fi îndoială că această analogie se oglindea undeva în spiritul lui Eminescu, după cum o dovedește versul : *„Și cînd inima ne crește de un dor, de o dulce jele“*, unde, după structura gramaticală a versului, *„dulce jele“* explică pe *„dor“*. De ce însă expresia analitică este preferată cuvîntului sintetic ? Dacă recitim pasajele, din care sînt extrase contextele amintite mai sus, vedem că ele nu aparțin acelor bucăți în care poetul vorbește în numele său, la întîia persoană, ci acelora în care el descrie sentimentele altor persoane, ale femeii din *Scrisoarea IV* și din *Înger și demon*, ale Cătălinei și Blancăi, ale iubitei lui Arald din *Strigoii*, ale lui Călin, ale codrului în *Lasă-ți lumea*. Excepție fac numai contextele din *Odă* și cele din *Peste vîrfuri trece luna*, care alcătuiește însă tot cîntecul unui personaj deosebit de poet și anume al unei femei, al Anei din drama istorică postumă *Bogdan Dragoș*, pe care versiunea independentă din *Poezii* o reia și o modifică în cîteva puncte. Generalitatea rar dezmințită a acestei condiții arată că Eminescu se comportă în toate aceste împrejurări ca psiholog al unor stări sufletești străine, silit să le amănunțească și să prefere deci expresia lor analitică. Dar afară de aceasta, nu este oare funcțiunea poetului să pătrundă sub cuvînt în intimitatea stării pe care acesta o denumește, să ne împingă mai departe către miezul lucrurilor, să ne reveleze raportul de elemente trăite și să ne înfățișeze astfel în locul cuvîntului comun, care adeseori mai mult acoperă decît dezvăluiește sensurile intuitive, expresia compusă care poate face mai bine acest serviciu ? În sfîrșit, *„farmecul dureros“* este o modificare a dorului și expresia trebuia rezervată.

Faptul că *„farmecul dureros“* sau termenii asemănători intervin de cele mai multe ori în scenele de dragoste, ca o expresie a sentimentelor care agită atunci personajele, mai are și o altă semnificație. Am spus că *„dorul“* este emoția complexă în care durerea pierderii sau neîndestulării se complică cu fericirea unei posesiuni recucerite din trecut sau proiectată în viitor. Aceste două sentimente se găsesc la Eminescu, ba chiar ele alcătuiesc conținutul acelora dintre poeziile sale, în care poetul vorbește la prima persoană. Nu însă în aceste poezii *„farmecul dureros“* intervine.

Lirica erotică a lui Eminescu adoptă așadar mai multe categorii. Mai întîi, poeziile în care răsună chemările iubirii, acelea în care aspirația către posesiunea viitoare este umbrită de lipsa prezentă. O astfel de poezie este *Lacul* sau *Dorința*. În aceasta din urmă, durerea absenței nu este formulată, dar ea o învăluie în întregime cu umbrele delicate ale reveriei. Mult mai reprezentată este cealaltă categorie, în care durerea pierderii se îndulcește în prezentul imaginației. La acest pol se grupează, cu o dozare variată a tristeții și mîngîierii, marea majoritate a poeziilor de dragoste ale lui Eminescu, precum *Departe sînt de tine, Pe aceeași ulicioară, Atît de fragedă, Freamăt de codru, Și dacă, Din valurile vremii, Cînd amintirile, S-a dus amorul, Pe lîngă plopii fără soț, De ce nu-mi vii.* Foarte interesante, printre acestea sînt unele poezii ca *Despărțire, Adio, Te duci,* unde în momentul despărțirii, poetul trăiește

farmecul care acum se risipeşte ca pe un eveniment al trecutului şi îi dă perspectiva necesară dorului. În *Floare albastră,* scena de dragoste desfăşurată în prezent este la sfîrşitul poeziei, o dată cu plecarea iubitei, proiectată în trecut şi cufundată astfel în atmosfera vaporoasă a nostalgiei. *Floarea albastră* este un simbol împrumutat şi el romantismului. Heinrich von Ofterdingen în romanul lui Novalis, căruia îi împrumută titlul, porneşte să caute floarea albastră, adică infinitul peste care poetul trebuie să se facă stăpîn. *Floarea albastră* este pentru Novalis simbolul unei aspiraţii turburătoare, a nostalgiei către îndepărtata patrie a poeziei. Înţelesul simbolului este la Eminescu mai puţin special, pentru că el nu răsfrînge decît iubirea pierdută, dorul orientat către trecut, una din atitudinile de căpetenie ale eroticii lui Eminescu.

Am spus că „*farmecul dureros*" nu apare niciodată în aceste poezii ale aspiraţiei şi nostalgiei, ci numai în acelea în care personajele scenelor de iubire îndreaptă unele către altele sentimentele lor. Nu cumva atunci „*farmecul dureros*" este deosebit printr-o nuanţă, dar printr-una plină de însemnătate, de „*dorul*" poeziei populare, de *Sehnsucht*-ul şi de *Wehmut*-ul poeziei romantice? Dorul despre care „*farmecul dureros*" ne vorbeşte nu se îndreaptă nici către trecut, nici către viitor, ci către fuziunea prezentă şi întreagă. „*Farmecul dureros*" este un dor metafizic. El este aspiraţia de a ieşi din forma mărginită şi proprie. El este năzuinţa de a realiza scopul ultim al voluptăţii, posesiunea infinită şi totală, dar amestecată cu durerea că această năzuinţă nu poate fi îndestulată niciodată. Farmecul iubirii este dureros pentru personajele lui Eminescu, pentru că ele îl resimt pînă la adîncimea în care se dezvăluie eterna caducitate a amorului, firea ei veşnic nesăţioasă. Cîtă vreme obiectul iubirii se găsea proiectat în trecut sau în viitor, el exista încă într-una din ipostazele posibilului şi aspiraţia către el nu putea avea acea energie care se învecinează cu distrugerea şi pe care o dobîndeşte acum, cînd prezentul scenei şi confruntarea sentimentelor pune în lumină adîncul ei fără fund. De aceea cuvintele iubirii revin aidoma cînd este vorba de emoţia muzicii şi de ispita morţii. Nelămuritul unui singur sunet clar şi prelung, ca o întrebare fără răspuns a tăcerii, agită sufletele cu goana după o formă şi o îmbrăţişare imposibilă. Chinul unei voinţe de-a pururi îndreptată către tot ce este cu neputinţă de ajuns nu se poate linişti decît în moarte. De aceea înalţă poetul glasul limpede al *Odei* sale, pentru a lăuda apropierea morţii ca o întoarcere a omului către sine, din rătăcirile şi încordările absurde ale dorului.

Pentru Schopenhauer diferenţa pe care o introducem între voluptate şi durere este o iluzie. Privirea filozofului ştie să distingă unitatea lor profundă. Sînt în această privinţă unele reflecţii adînci în *Lumea ca voinţă şi reprezentare*. Iată pe una din ele:

„Sub impulsia violentă a voinţei de la care îşi deţine originea şi esenţa sa, omul se aruncă asupra voluptăţilor şi plăcerilor, le îmbrăţişează cu toate puterile sale şi nu-şi dă seama că prin acelaşi act al voinţei a cuprins şi îmbrăţişat toate durerile vieţii, toate acele chinuri la înfăţişarea cărora se înfiora mai înainte de groază".

Asociația expresiei voluptății cu a durerii îi permite în același fel lui Eminescu să prezinte unitatea lor, fenomenul pur al voinței de a trăi, al acelei tensiuni necurmate și fără de răgaz, deopotrivă cu sine în fericire ca și în durere și care alcătuiește esența vieții și în același timp tema lirismului eminescian. „*Farmecul dureros*“ nu este altfel decît „*dorul nemărginit*“ al cosmogoniei din *Scrisoarea I*, încordarea lăuntrică și vecinic nesatisfăcută, pe care poetul o găsea deopotrivă cu filozoful în intuițiile subiective ale iubirii și în substratul adînc al realității. Schopenhauer care încorona același gen de experiențe cu o aceeași concepție filozofică trebuia deci să-i vorbească cu putere poetului nostru și întîlnirea lor trebuia să se producă în chip necesar[1].

Am spus că pentru simțul comun suprema durere și voluptate sînt termeni care se resping. Dacă totuși poetul îi adoptă laolaltă, împrejurarea provine din faptul că, întocmai ca toți romanticii, el nu se simte legat de opozițiile logice și că pe calea aceasta, el poate să pătrundă mai adînc în viața sentimentului, pînă la rădăcinile lui iraționale. „*Farmecul dureros*“ aruncă deci o sondă în adîncime. Asociații de termeni antinomici a mai folosit Eminescu și altădată, cînd în *Scrisoarea I* sau în *Rugăciunea unui dac* a executat un fel de joc al conceptelor paralele și opuse, înfățișîndu-ne începuturile de negîndit ale lumii, cînd ființa nu exista, deopotrivă, cu neființa sau cînd unul și totul se implicau în unitatea care nu cunoscuse diferențieri. Aceeași tendință, care îl îndrumă pe poet către originea lucrurilor, îl conduce acum în substructura sufletului și ceea ce rezultă este sentimentul unei adîncimi, nedeslipit de lectura operei sale.

---

[1] Identitatea esențială între lirismul eminescian și tema schopenhaueriană a *voinței de a trăi*, o observă și G. Ibrăileanu, *Note și impresii*, Iași 1920, p. 186 urm.

Pesimism şi natură

Leopardi şi Vigny, cei doi mari poeţi ai pesimismului european, şi-au nutrit amarnicul lor sentiment de viaţă din conştiinţa unei singurătăţi fără leac în mijlocul naturii. Poate că în poezia europeană, pesimismul nu este decît consecinţa ultimă şi fatală a acelei dezintegrări din rostul firesc al lucrurilor, în care Schiller vedea caracteristica de căpetenie a inspiraţiei moderne. Izolarea în mijlocul naturii neturburate şi crude trezeşte însă în sufletul unui Leopardi şi Vigny reacţia eroismului moral. Sentimentul solitudinii împerecheat cu conştiinţa demnităţii umane alcătuiesc trăsăturile de căpetenie ale pesimismului apusean. Aceste două trăsături lipsesc însă din compoziţia sufletească a lui Mihail Eminescu. Nu auzim niciodată în plîngerile poetului nostru, glasul care să blesteme vitregia naturii nici strigătul de revoltă şi orgoliu al omului sporit în conştiinţa de sine. Astfel de accente lipsesc din opera sa. Pesimismul său decurge din reflecţia asupra caracterului absurd al unei lumi prinsă între două eternităţi de pustietate şi neant. Cugetarea sa se apropie în acest punct mai degrabă de Pascal. Dar pesimismul său e nutrit încă de conştiinţa soartei care este rezervată omului de geniu, de privirea aruncată asupra josniciei prezentului şi de dezamăgirile pe care i le hărăzeşte inima femeiască. Astfel de suferinţe adunate în calea omului, a cărui minte urcase pînă la ultimele întrebări, pentru a nu primi decît răspunsul nimicului şi a cărui simţire duioasă şi caldă, înfometată de mîngîierile iubirii, de însutitele ei gingăşii şi glume, nu întîmpinase decît sterilitatea şi răceala inimii care nu i le putuse da, nu încarcă însă sufletul

său cu sentimentul unei conştiinţe ofensate, dar cu atît mai puternice şi care, în opera marilor pesimişti ai Apusului, echivalează cu un fel de a afirma viaţa şi valoarea personalităţii.

Reacţia lui Eminescu este alta şi în ea se declară însuşirea sa de om al pămîntului nostru, al acestui pămînt răsăritean. Îndrăzneala răzvrătitului din *Inger şi demon* cedează influenţei liniştitoare a iubirii şi se preface în meditaţie asupra nimicniciei silinţelor omeneşti. Aceeaşi soartă au pînă la urmă strigătele răzmeriţei din *Împărat şi proletar.* Am arătat în altă parte ce atitudini literare tipice i-au putut servi ca model lui Eminescu în acestea şi în alte poezii asemănătoare. Dar împrejurarea că Eminescu le-a adoptat dovedeşte că ele puteau intra cu uşurinţă în structura sa morală. Renunţarea era mai potrivită cu felul poetului nostru, decît revolta. Faţă de adversitatea destinului întîlnim astfel sau aspiraţia către quietudinea prin iubire şi cugetare din poemele tinereţii sau ironia cuminte din *Glossa* sau acea năzuinţă către suprema odihnă a morţii, atît de generală în poezia lui Eminescu, încît o putem recunoaşte încă din acea încercare a adolescenţei închinată *Amicului F. I.* şi ale cărei ultime strofe anunţă elegia, cu numeroase variante, din anii maturităţii, *Mai am un singur dor.* Cînd aşa dar Eminescu traduce şi adoptă în *Apari să dai lumină*, renumitul vers al lui Vigny din poema biblică *Moise :*

„Sînt însetat de semnul pămîntului s-adorm",

înţelesul acestui vers este cu totul deosebit în adaptarea lui românească şi în modelul străin. Somnul morţii către care năzuieşte eroul lui Vigny este dorit de un om încărcat cu marile osteneli ale unei vieţi profetice. În *Apari să dai lumină*, el oglindeşte însă melancolia unui destin cu totul particular şi nu oboseala activă a unui luptător, ci tristeţea istovitoare a unui contemplativ.

Ceea ce trebuie recunoscut ca o trăsătură de dulce pasivitate în reacţia morală a lui Eminescu faţă de rigorile destinului, de refugiu în meditaţie, de aspiraţie către mîngîierile calde ale iubirii, îmblînzeşte în definitiv un pesimism, a cărui asprime ar fi crescut cu îndărătnicia împotrivirii. Blîndeţea relativă a pesimismului eminescian provine însă şi din faptul că el nu se nutreşte niciodată din acel otrăvit izvor, din care şi-au scos alimentul deznădejdii şi complementul acesteia, energia protestului eroic, unii dintre poeţii şi filozofii pesimişti ai Apusului. Natura nu este duşmana muzei lui Eminescu. Plîngerile omului nu rămîn fără ecou *„în marile ei spaţii îngheţate"*. Ea nu se arată plină de cruzime faţă de fiinţa omenească şi comparînd-o pe aceasta cu marele cadru care o cuprinde, Eminescu nu şi-ar mai fi asumat poate reflecţia unui Pascal despre fragilitatea omului, biată trestie cugetătoare a universului. Natura îi este prietenă poetului nostru.

Se poate stabili cu oarecare preciziune momentul în care natura apare în poezia lui Eminescu. Era în epoca poemelor retorice ale adolescenţei şi ale primei tinereţi, cînd în *Mortua est* ne întîmpină primul pastel emines-

cian, o pictură colorată cu atîtea străluciri fantastice şi întruchipări de basm, dar în care putem găsi şi unele lumini delicate, răpite adevăratei naturi :

„Argint e pe ape şi aur în aer".

S-ar spune că revoluţionarismul civic din *Junii corupţi*, pe cale de a face loc meditaţiei quietiste de la finele poemelor *Epigonii* şi *Împărat şi proletar* (un proces pe care l-am analizat în primul capitol al acestei lucrări), lăsase între timp disponibilă o cantitate de energie sufletească, pe care poetul o întrebuinţează acum în perceperea spectacolului nuanţat al naturii. Două sînt cuceririle acestei epoci. Slăbirea manierei retorice aduce după sine cîştigul acelui limbaj familiar, simplu, fermecător şi foarte pur despre care una din primele mărturii ni le dă bucata *Floare albastră*. În acelaşi timp, ochiul poetului devine tot mai atent, el începe să distingă amănuntele plastice ale naturii şi efectele ei de lumină, mai ales efectele ei de lumină şi Eminescu devine un cîntăreţ al frumuseţilor firii.

Îndată după *Împărat şi proletar* începe o fază nouă a poeziei eminesciene, în care natura joacă un mare rol. Balada lirică *Făt-frumos din tei* cuprinde nu numai acele sonorităţi dulci şi neliniştitoare ale cornului, care răsună acolo pentru întîia oară, dar şi acel efect de lumină de lună, proiectat cu un gest cosmic, pe mari întinderi :

„Lun-atunci din codri iese,
Noaptea toată stă s-o vadă,
Zugrăveşte umbre negre
Pe cîmp alb ca de zăpadă.

Şi mereu ea se lungeşte,
Şi urcînd pe cer le mută,
Dar ei trec, se pierd în Codri
Cu viaţa lor pierdută".

Predilecţia pentru efectele de lună rămîne acum o înclinaţie statornică. O aflăm manifestîndu-se în mai toate poeziile acestei epoci şi mai tîrziu. O întîmpinăm în *Melancolie*, în *Crăiasa din poveşti*, în *Lacul*, în *Călin*, în *Povestea codrului*, dar şi în atîtea bucăţi din ciclul romanţelor şi al marilor poeme, pînă la acel efect măreţ din *Scrisoarea I*, care străluceşte desigur în amintirea tuturor.

Natura este în acelaşi timp pentru Eminescu sonoritate şi lumină. Vom vedea mai tîrziu că ea îi este şi un mediu prielnic şi familiar. Să ne restrîngem însă deocamdată la analiza cîtorva din elementele senzoriale cu care Eminescu ne vrăjeşte spectacolul naturii. Poate că nu este un alt poet care să fi fost într-o măsură la fel de egală şi puternică, auditiv şi vizual. Dar universul acustic al lui Eminescu este făcut din şoapte, foşnete, îngînări, din sunete pierdute, molcome, line şi abia auzite, din vaiere, auiri şi cîntec de izvoare, din torsul greierilor şi al cariilor, din baterea înceată a ramurilor

şi cutreierări de unde, din tot atîtea sunete cîte se potrivesc de fapt cu înţelegerea lumii ca o iluzie şi cu dulcele şi pasivul său sentiment de viaţă.

Printre atîtea sonorităţi, răsună adeseori şi cîntecul cornului. Cîntecul cornului este un motiv tipic al romantismului. Poeţii l-au putut auzi în muzica unui Weber, în uvertura la *Freischütz*, unde el alcătuieşte unul din cele mai frumoase momente ale romantismului muzical. Dar ei l-au putut auzi răsunînd din depărtarea cîmpiilor sau din adîncul pădurilor, mai tare sau mai încet, aşa cum l-a auzit nu numai Eminescu, dar şi un Tieck, printre cei dintîi, un Lenau, un Vigny şi atîţi alţii. Sunetul lui pierdut, timbrul lui turburător şi cald, a atins o coardă consonantă în sufletul poeţilor romantici, orientat către tot ce este nelămurit şi îndepărtat. Ecoul lui a trebuit prin urmare să răsune şi în sufletul romanticului Eminescu şi modelele nu i-au fost poate necesare. Nu i-a fost poate necesar un model, nici în felul în care face să urmeze cîntecului cornului, sonoritatea izvorului, brusc apărută îndată ce cel dintîi încetează, ca de pildă la sfîrşitul bucăţii *Povestea teiului:*

„Blîndu-i sunet se împarte
Peste văi împrăştiet,
Mai încet, tot mai încet,
Mai departe... mai departe...

Sus în brazii de pe dealuri
Luna-n urmă ţine strajă,
Iar izvorul, prins de vrajă,
Răsărea sunînd din valuri".

Felul în care aceste două sunete se urmează are poate un înţeles mai adînc, căci el opune neliniştii umane, pacea naturii. În tăcerea care revine în natură, cînd sunetul care o sfîşiase se potoleşte, şoaptele ei cele mai umile se fac auzite şi ţin tovărăşie dorului care nu s-a stins. Valoarea succesiunii acestor două glasuri a simţit-o deci şi sufletul străbătut de anxietate al lui Lenau, cînd în poezia *Das Posthorn* a notat un moment identic cu cel înfăţişat mai sus:

„Schon verhallt des Hornes Klang
Ferne meinem Lauschen,
Und ich höre wieder nur
Hier das Baechlein rauschen".

Dacă ne întrebăm acum cum ni se înfăţişează universul văzut al lui Eminescu, găsim că poetul nostru nu este un pictor al formelor, ci un pictor al luminii. Situaţia sa în mijlocul lumii îi dezvăluieşte o natură făcută din luciri diafane, aşa cum îl făcuse să audă un univers plin de murmure şi şoapte. Formele sînt în adevăr plăsmuiri statice, scheme solide în care a împietrit scurgerea neîncetată a fenomenelor. Un poet al iluziei universale putea oare deveni pictorul lor? Formele nu devin deplin vizibile decît în

lumina orbitoare a soarelui. Sub cerul înflăcărat al Greciei şi al Italiei, ele apăreau bine conturate ca o replică a nevoii de perfecţiune şi limitare. Nelămuritul nu intrase în suflete şi nu apăruse aspiraţia către infinit şi nedeterminat. Un poet romantic, mişcat tocmai de o astfel de aspiraţie, putea oare să se oprească în faţa lor? Ochiul romanticului nu se îndreaptă către ceea ce stă, ci către ceea ce devine. Dar printre înfăţişările firii, lumina este simbolul însuşi al devenirii. Căci ea se modifică neîncetat cu ora zilei şi sub influenţa ei resimţim palpitaţiile cele mai intime ale naturii, melancolia care o cuprinde cînd un nor trecător o umbreşte şi zîmbetul care o consolează, cînd cea dintîi rază de soare i se arată din nou.

Printre atîtea aspecte ale luminii, Eminescu alege mai cu seamă pe cele ale lunii. Efectul de lună, care alcătuieşte un motiv atît de general al romantismului, încît nu este poet romantic care să nu-l fi cîntat, poate apărea ca un element al peisajului în trei feluri deosebite. Există o lună văzută ca un obiect izolat al cerului, astru solitar către care privirile sînt răpite:

„Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă".

Există apoi o lumină de lună resimţită ca o însuşire generală a atmosferei, ca o baie de influenţe difuze:

„Neguri albe strălucite
Naşte luna argintie,
Ea le scoate peste ape,
Le întinde pe cîmpie".

Dar există o lumină de lună însoţită cu vreun aspect material al pămîntului şi prin care acesta din urmă dobîndeşte o adevărată strălucire fantomatică:

„Văzduhul schinteiază, şi ca unse cu var
Lucesc zidiri, ruine pe cîmpul solitar".

Printre lucrurile pămînteşti nu există vreun altul care să aibă o afinitate mai mare cu lumina, ca apa. Apa posedă în adevăr acel grad intermediar al transparenţei, care îngăduie luminii s-o străbată în întregime şi să fie în acelaş timp reţinută de ea. Fiinţa materială a luminii se materializează parcă în răsfrîngerea ei prin apă şi se oferă oarecum dorinţei noastre de a o stăpîni mai de aproape. Imaginaţia omenească s-a complăcut în a găsi mijlocul de a prinde într-un trup material fiinţa spirituală a luminii şi a găsit acest mijloc în asociaţia ei cu apa. Acesta va fi fost poate gîndul care a inspirat pe arhitecţii care au construit primele jocuri luminoase de apă. Nu s-a observat însă în ce măsură această asociaţie a fost cultivată de Eminescu, pînă a deveni un element constant al picturii sale. Lacul şi izvorul apar astfel în poezia lui Eminescu nu numai ca nişte manifestări sonore, ca nişte

glasuri muzicale ale naturii, molcome şi îngînate, dar şi însoţite cu lumina lunii şi a soarelui. Exemplele sînt în această privinţă prea numeroase. Iată pe unele din ele :

„Lîngă lac, pe care norii
Au urzit o umbră fină,
Ruptă de mişcări de valuri
Ca de bulgări de lumină".

. . . .

„Sură-i sara cea de toamnă ; de pe lacuri apa sură
Înfunda mişcarea-i creaţă între stuf la iezătură" ;

. . . .

„Luna... luna iese-ntreagă, se înalţă-aşa bălaie
Şi din ţărm durează o cărare de văpaie,
Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o aşterne
Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne"

. . . .

„Peste albele izvoare
Luna bate printre ramuri"

. . . .

„Ce cauţi pe unde bate luna
Pe-un alb izvor tremurător ?"

. . . .

„Tresărind scînteie lacul
Şi se leagănă sub soare".

Această însoţire a luminii cu apa, reflectată ca o tainică îmbrăţişare a lor, mistică pasiune a elementelor, a fost exprimată altădată de Eminescu, cînd în *Lasă-ţi lumea ta uitată* a scris strofa simbolică:

„Iată lacul. Luna plină
Poleindu-l îl străbate ;
El, aprins de-a ei lumină,
Simte-a lui singurătate".

Natura este prietenă poetului. Ea este prietena oamenilor. O interesantă problemă de folclor comparat o pune finalul poemei *Călin*, cînd în timpul praznicului de nuntă al amanţilor în sfîrşit regăsiţi, vine să se asocieze o nuntă de gîze, adevărate genii minuscule şi fabuloase ale pămîntului, introducînd o notă de umor şi veselie, cum se potriveşte de minune unei sărbă-

tori domneşti. Motivul împerecherii unei nunţi de animale cu o nuntă de oameni există oare undeva în folclorul român şi străin? Ceea ce putem spune este că prima redacţie a poemei *Călin*[1], care versifică episoade răzleţe din cîteva basme populare, precum *Balaurul cu şapte capete* sau *Prîslea cel voinic* publicate de Ispirescu, dar desigur şi din altele, care rămîn de identificat, nu cuprinde finalul cu nunta gîzelor. Eminescu l-a adăugat mai apoi, conformîndu-se acelui sentiment de intimitate cu natura, care mîngîie într-o măsură oarecare pesimismul său.

Natura, care ia parte la sărbătorile omului, dovedeşte interes omenesc pentru dragostea poetului. De două ori în poeziile lui Eminescu, copacii şi animalele dialoghează între ele despre iubirea care se desfăşoară în preajma lor. O dată în *Freamăt de codru*. Altădată în *Povestea codrului:*

„Peste albele isvoare
Luna bate printre ramuri,
Împrejuru-ne s-adună
Ale Curţii mîndre neamuri:

Caii mării, albi ca spuma,
Bouri-nalţi cu steme-n frunte,
Cerbi cu coarne rămuroase,
Ciute sprintene de munte

Şi pe teiul nostru-ntreabă:
Cine suntem, stau la sfaturi,
Iară gazda noastră zice,
Dîndu-şi ramurile-n laturi:

—„O priviţi-i cum visează
Visul codrului de fagi!
Amîndoi ca-ntr-o poveste
Ei îşi sunt atît de dragi!"

Arborii şi desigur şi animalele cunosc tainele de iubire ale inimii omeneşti. În basmul *Baba cea înţeleaptă*, din culegerea lui Ispirescu, o orătanie din ogradă divulgă secretul împărătesei. Motivul este probabil universal şi străvechi, pentru că L. Şăineanu[2] îl regăseşte în forma preţuirii unei frumuseţi feminine, de către păsările curţii, într-o poveste bretonă, în care gîştele şi curcanii vorbesc... „Lorsque Césariene sortait si bien habillée, les oies et les dindons, éblouis de voir leur maîtresse si belle, chantaient en leur patois".

Tot astfel în *Freamăt de codru* cucul invocă imaginea iubitei şi din cîntecul lui, din glasul izvorului, din atîtea mărturii ale iubirii trecute se întregeşte atmosfera de melancolie a pierderii şi reamintirii.

---

[1] Publicată de Il. Chendi în volumul: *M. Eminescu, Literatura populară*, Bucureşti 1905, p. 124 urm.

[2] *Basmele românilor*, 1892, p. 973.

Interesul naturii pentru dragostea omului sau pentru obiectul înflăcărării ei, a cărui frumuseţe ştie s-o preţuiască, este un motiv absorbit de Eminescu din depozitele adînci ale imaginaţiei populare. Dar ca şi în alte împrejurări, bunul provenit din popor este întîmpinat şi întărit de unele influenţe culte. Motive ca cele de mai sus a putut afla Eminescu şi în literatura romantică germană. Pe unul din ele îl găsim în povestirea lui Ludwig Tieck: *Wundersame Geschichte der schönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence*. Frumoasa Magelone fuge aşadar în lume cu tînărul conte Petru din Provenţa. Ajunşi într-o pădure ei se aşază să se odihnească şi Magelone adoarme. Atunci *„observă Petru cum o sumedenie de păsări frumoase şi gingaşe se adunară deasupra lui în ramuri, fără să se sfiască, sărind încoace şi încolo, ba chiar apropiindu-se din cînd în cînd de el, pe o mică bucată de pămînt înverzită. Petru fu fermecat să vadă că însăşi unor creaturi fără minte le plăcea s-o privească pe frumoasa Magelone*". (Dann sah or über und bemerkte, wie sich eine Menge schöner und zarten Vögel über ihm in den Zweigen versammelten, die nicht scehu taten, sodern hin und her hüpften, auch je zuweilen auf den kleinen Grasplatz zu ihm hinun ter kamen. Das ergötzte den Peter, dass gleichsam din unvernünftigen Kreaturen an der schönen Magelone ein Wohlgefallen bezeugte.)

Natura este pentru Eminescu o martoră statornică a iubirii. Oricare dintre momentele ei de farmec şi pace se întovărăşeşte cu o încîntare absorbită din natură. Cînd obiectul iubirii lipseşte, natura stăruie în preajma poetului ca o prezenţă mîngîietoare. Cînd iubirea a murit, natura continuă să i-o amintească. Şi împrejurarea că natura continuă să înflorească în jurul său cu eterna-i strălucire, pe cînd uitările inimii omeneşti sînt într-atît de uşoare, umple sufletul şi mintea poetului cu o întrebare dureroasă şi fără fund. Atît de intim sînt întreţesute iubirea şi natura în poezia lui Eminescu, încît ele ajung să se contopească, în aşa fel încît amănuntele vieţii naturii, mişcări abia simţite ale ramurilor, luciri stelare, răsfrîngeri ale lunii, devin limbajul tainic, delicat şi august al dragostei poetului. Rarele strofe care încep cu versul *„Şi dacă ramuri bat în geam*" reprezintă o astfel de erotizare a întregii naturi, o pătrundere a tuturor înfăţişărilor ei cu substanţa iubirii. Un sîn cald, un pat de odihnă, un leagăn devine natura pentru Eminescu. Ritmul frunzelor care cad rînduri-rînduri, bătaia valurilor, intrarea treptată a umbrelor, mişcarea undelor, tot ce poate să adoarmă chinuitoarea conştiinţă de sine şi să aline rănile ei, se aude în poezia sa. Oboseala unui suflet adînc îndurerat se doreşte către aceste mîngîieri, prefigurate în mişcarea leagănului, gest iniţial şi analog cu toate pulsaţiile ritmice şi armoniile consolatoare ale naturii. Imaginea mamei răsare astfel în mintea omului, ca un remediu recucerit din copilărie, ca un refugiu în epoca în care viaţa era scutită de contrarietăţile maturităţii. Cîntecul poetului se adresează atunci mamei ca în poezia *Bolnavul sufletesc* (Der Seelenkranke) a lui N. Lenau:

„O vino, mamă, înduioşază-te de plînsul meu. Dacă iubirea ta este încă trează în moarte şi dacă, întocmai ca altădată, se cuvine să-ţi îngrijeşti copilul, ajută-mă să părăsesc curînd această viaţă. Mi-e dor de o noapte liniştită. O, ajută durerii, ajută copilul obosit să se dezbrace".

„O Muter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
Wenn deine Liebe noch in Tode wacht
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen
So las mich bal aus diesem Leben scheiden.
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kinder entkleiden".

Motivul aspiraţiei către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine şi în poezia O, *mamă...*, una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdii la Lenau, cu cît mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm legănător al naturii, care alcătuieşte armonia întregii bucăţi. Poezia O, *mamă...* are această importanţă capitală în opera lui Eminescu că ea împreună şi topeşte laolaltă sentimentul său îndurerat de viaţă cu armonia naturii care îl alină. Vor fi şi alte aspecte ale naturii în poezia lui Eminescu în afară de acelea pe care analiza noastră a încercat să le pună în lumină. Ceea ce am spus pînă acum ajunge însă pentru a arăta în ce chip pesimismul eminescian se modifică şi se nuanţează prin contactul pe care el îl menţine cu viaţa naturii. Pesimismul apusean este activ. Pesimismul lui Eminescu este contemplativ. Pesimismul apusean este un agent al individualităţii şi al civilizaţiei. Pesimismul eminescian este o aspiraţie către stingerea individualităţii şi reintrarea în marea unitate a naturii. Pentru Leopardi, adevărul pesimist, privit cutezător în faţă, este fructul acelei lucidităţi, în care omenirea a găsit forţa înaintării sale. Adresîndu-se veacului său, pe care îl acuză de iluzia optimistă, el îi strigă în *La Ginestra: „Mergi visînd la libertate şi vrei în acelaşi timp să aserveşti gîndirea, singura prin care am ieşit în parte din barbarie, prin care creştem în civilizaţie*". Un raţionalism curajos compensează şi în poezia lui A. de Vigny reflecţia şi sentimentul pesimist al lumii. Gîndul eliberator, ne spune simbolul lui Vigny în poema *La Bouteille à la mer*, va ajunge odată să învingă, după cum va atinge ţărmurile omeneşti sticla în care naufragiaţii închiseseră fructul preţios al experienţei lor.

Iată nişte gînduri cum nu se pot mai străine de Eminescu. Pentru că natura nu-i este duşmană, civilizaţia ridicată deasupra şi împotriva ei nu poate fi bunul la care rîvneşte. Năzuinţa sa se îndreaptă înapoia civilizaţiei nu numai către epocile romantice ale istoriei dar şi către leagănul de pace şi uitare al naturii. În felul acesta, pesimismul eminescian se apropie mai mult de izvoarele străvechi şi orientale ale oricărui pesimism, de spiritul budhismului.

Luceafărul

Intr-o notă pe marginea uneia dintre variantele *Luceafărului*, rămasă în colecţia de manuscrise a Academiei Române, Eminescu ne-a tălmăcit el însuşi înţelesul poemei sale.

„*În descrierea unui voiaj în ţările române*, scrie Eminescu, *germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de simpla uitare, pe de altă parte însă, pe pămînt, nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc*".

Această limpede însemnare ne fereşte de greşeala de a atribui poetului *Luceafărului* cine ştie ce intenţii tainice şi neguroase, cînd poetul însuşi s-a declarat atît de răspicat. Ce anume va fi vrut să spună Eminescu cu povestea despre fata de împărat care, îndrăgind pe Luceafărul din cer, dăruieşte farmecele sale copilului de casă, este o întrebare care a încreţit multe frunţi. Dar în afară de problema dacă ceea ce poetul n-a izbutit să introducă în opera sa, ca un conţinut deplin exprimat, mai poate interesa pe cineva, pentru a îndreptăţi încercarea de a ţese în jurul realizării depline şi limpezi pentru toată lumea pînza de păianjen a presupunerilor celor mai fragile, iată că poetul însuşi ne sare în ajutor. Cuvintele lui Eminescu, chiar dacă nu golesc conţinutul adînc al poemei sale, ne pot însă îndruma mai bine decît o fac atîţi comentatori ai lui.

Ştiu că există părerea că ceea ce mărturiseşte poetul despre opera sa este de puţină însemnătate, opera însăşi fiind mediul de manifestare al unei idei mai adînci, căreia inteligenţa poetului îi rămîne inferioară. Această părere

este justificată de vechea estetică a idealismului, după care artistul poate fi numai organul unei idei, dar nu şi meşterul care o domină şi înstrunează. Ceea ce s-a afirmat necontenit de-atunci despre natura inspiraţiei artistice se potriveşte desigur cu acele creaţii naive sau cataleptice, unde presentimentul obţine mai mult decît raţiunea ar fi putut da. Ne întrebăm însă dacă o astfel de părere mai poate valora şi pentru opera unor poeţi care, ca Eminescu, au dat atîtea dovezi despre puterea, adîncimea şi conduita stăpînită a minţii lor. Cuvintele de tălmăcire a unor astfel de poeţi ne mai pot oare rămîne indiferente ?

Însemnarea lui Eminescu conţine şi indicaţia — ce este drept, mai misterioasă — a izvorului literar pe care l-a folosit. Germanul K. nu este altul decît R. Kunisch, care într-o carte din 1861 (Bukarest und Stambul, Skizzen aus Ungarn, Rumunien und der Türkei)[1] reproduce două basme auzite în ţările noastre şi dintre care *Frumoasa fără corp* revine în patrimoniul nostru literar într-o versificare rămasă nedesăvîrşită a lui Eminescu, în poema lui Ranetti Roman, *Radu*, şi acum în urmă în basmul în 5 acte al lui N. Iorga, *Frumoasa fără trup* (Vălenii-de-Munte, 1929), în timp ce *Fata din grădina de aur* devine, după numeroase variante, poema definitivă a *Luceafărului.* Toate acestea erau cunoscute încă de la M. Gaster, cel dintîi care a stabilit izvorul literar al marei poeme a lui Eminescu[2]. De curînd, D. Caracostea[3] a publicat traducerea celor două basme auzite de Kunisch în ţările noastre, făcînd astfel posibilă comparaţia creaţiei româneşti cu izvorul care a inspirat-o.

Despre valoarea basmului lui Kunisch ca adevăratul izvor al *Luceafărului,* istoricii literari nu sînt întru totul de acord. Astfel G. Bogdan-Duică[4] socoteşte că *„puţin i-a dat lui Eminescu basmul ; mult, aproape tot, i-a dat el basmului“*. În realitate, transformarea basmului lui Kunisch în *Luceafărul* lui Eminescu, o atribuie G. Bogdan-Duică unor alte influenţe numeroase şi dintre cele mai diverse, precum unele reminiscenţe din povestirile lui Hoffman, elemente de-ale mitologiei greco-romane, persane şi chiar lituane, în sfîrşit amintiri numeroase din filozofia lui Giordano Bruno.

Împotriva acestei păreri se înscrie D. Caracostea[5] care preţuieşte în basmul lui Kunisch adevăratul şi singurul izvor al poemei lui Eminescu, pentru motivul că el cuprinde între altele tocmai ideea caracteristică a *„renunţării la nemurire“*, ceea ce ar alcătui un adaos propriu al călătorului german peste suma motivelor capabile de a fi identificate în literatura populară.

---

[1] Despre călătoria lui Kunisch şi liniile mari ale interesantei descrieri care a rezultat din această împrejurare, relatează N. Iorga, *Trei călătorii în ţările româneşti* (Academia Română, Memoriile Secţiuni Istorice, Seria III, Tom. V, Mem. 5, 1925).

[2] *Literatura populară română,* 1883, p. 249.

[3] *Două basme recunoscute din izvoarele lui Eminescu,* 1926.

[4] Despre *Luceafărul lui Eminescu (în Anuarul Liceului ortodox-român «Andrei Şaguna»,* din Braşov, 1925, p. 5—33).

[5] *Izvoarele poemei Luceafărul,* extras din *Convorbiri literare,* 1926.

„*Trebuie să recunoaştem*, scrie D. Caracostea, *că fără motivul înamoratului nemuritor, care ar vrea să se lepede de nemurirea lui, ca să poată gusta fericirea iubirii pe pămînt, fără reurcarea zmeului la Dumnezeu şi întrevorbirea în care ziditorul arată pe iubită în braţele tînărului, tot atîtea elemente introduse conştient de călătorul german în basm, Luceafărul nu s-ar fi născut sub forma pe care o admirăm*".

Unii au afirmat că zmeul în basmul lui Kunisch nu este nemuritor şi că prin urmare motivul „*geniului nemuritor*" trebuie căutat aiurea, pentru a fi găsit în adevăr în poezia lui Goethe, *Hochbild* din *Divanul occidental-răsăritean*. Cercetarea porneşte însă în acest caz de la o constatare greşită, căci zmeul din basmul lui Kunisch este şi el nemuritor, după cum o dovedeşte rugăciunea sa către Domnul: „*Doamne îţi aduc înapoi toată strălucirea şi puterea ce mi-ai dăruit. Iubesc o copilă a pămîntului, de aceea îngăduie-mi, o Doamne, să fiu* **vremelnic** şi *slab ca ea*". Iar după ce zmeul cunoaşte trădarea iubitei sale pămîntene, povestitorul ne spune: „*Atunci o lacrimă căzu din ochii* **celui fără de moarte,** *întîia de la începutul veşniciei şi lacrima, căzînd în fundul mării, să făcu mărgăritar*". Peste basmul lui Kunisch n-a fost aşadar nevoie să se suprapună influenţa din Goethe, pentru că motivul nemuririi se găseşte de fapt în cel dintîi.

Toată această dezbatere rămîne însă în afară de obiectul propriu al paginilor de faţă, încît aceste puţine referinţe pot să ajungă. Cercetarea care urmează nu priveşte *Luceafărul* lui Eminescu ca pe un fenomen istoric, a cărei devenire interesează, ci ca pe o producţie literară, a cărei semnificaţie adevărată trebuie să ni se lumineze. În această privinţă, vom încerca să arătăm pe de o parte, cum pornind în mod indiscutabil de la basmul lui Kunisch, Eminescu a reuşit să actualizeze încă odată unele din tendinţele cele mai vechi şi tipice ale lirismului său, pe de altă parte care sînt elementele sensibile şi ideale de care Eminescu s-a folosit pentru a manifesta cu mai multă adecvare ideea şi sentimentul central al poemei. Paginile care urmează vor discuta aşadar poema lui Eminescu nu atît în antecedentele sale, cît în ea însăşi.

*

Am spus că *Luceafărul* a trecut printr-o lungă fază de preparaţie, punctată de numeroase variante, pînă la forma definitivă, pe care el o încredinţează tiparului în 1883. Printre aceste variante, prima redacţie pare a fi aceea care sub numele original al basmului a fost publicată de Chendi, în volumul *Literatură populară*, din 1905. Varianta publicată de Chendi este o simplă versificare a basmului auzit de Kunisch. Sînt păstrate în această primă formă toate episoadele de la începutul basmului, precum zăbovirea fiului de împărat în drum către frumoasa din grădina de aur, în valea amintirii şi a deznădejdii. *Luceafărul*, mai înainte de a fi devenit Hyperion, este acolo numai zmeul, care într-una singură dintre întrupările sale devine stea, pentru a se preface mai apoi într-o ploaie „*aromată, lină*". Transfor-

marea zmeului într-o adiere, care există în basmul lui Kunisch, lipseşte însă în versificarea lui Eminescu. În schimb rugăciunea zmeului către Dumnezeu de a-l dezlega de condiţia sa eternă, Eminescu o păstrează din izvorul original. În acelaşi fel păstrează el refuzul Domnului, care îi îndreaptă în acelaşi timp privirile către scena de dragoste dintre Florin şi fata cea frumoasă, uitătoare de făgăduielile pe care le legase de întruparea omenească a amantului ei suprapămîntean. Deosebirea cea mai importantă între basmul lui Kunisch şi această primă prelucrare eminesciană a lui stă în împrejurarea că pe cînd la cel dintîi zmeul se răzbună prăbuşind o stîncă peste frumoasa şi necredincioasa fată, la Eminescu, răzbunarea, o dată cu sentimentul dezolat al dezamăgirii, devine mai blîndă. Amanţilor înlănţuiţi în fugă, el le doreşte: *„Un chin s-aveţi:* **de-a nu muri deodată !“** Răzbunarea zmeului în basmul lui Kunisch i-a părut lui Eminescu prea brutală şi această atenuare a ei este primul pas către accentul de seninătate înaltă cu care varianta definitivă se încheie[1].

În scurt, ceea ce Eminescu reţine din basmul care îi inspiră poema este ideea dragostei cea *„peste fire“* — expresia apare odată în prima versificare — dintre o pămînteancă şi o fiinţă nemuritoare; dragoste incompatibilă, pentru că însăşi eternitatea, de care nemuritorul doreşte să se dezlege pentru a o face cu putinţă, nu abate inima fetei de la ispita iubirii mai pămînteşti cu un fiu de om. Între acestea, mai toate episoadele particulare ale acestei întîmplări se pierd pînă la redacţia definitivă. În ultima sa formă, *Luceafărul* nu mai cuprinde nici înfăţişarea piedicilor cu care este presărată calea pînă la *„fata din grădina de aur“*, nici fuga amanţilor în sfîrşit întruniţi, nici urmărirea lor de către împăratul bătrîn, tatăl fetei, care pînă atunci o păzise cu grijă, nici jertfirea finală a fetei. Eliminarea tuturor acestor episoade echivalează cu o stilizare a basmului iniţial, cu o simplificare a lui făcută desigur cu scopul de a îndruma atenţia cititorului de la percepţia desfăşurării epice către substanţa intensivă a lirismului. De aceea, la întrebarea : este *Luceafărul* o poemă epică ? răspunsul nostru nu poate fi decît unul singur.

Forma lirică nu trebuie să fie în toate împrejurările şi în mod neapărat subiectivă. Există un lirism înscris într-un cadru de baladă. În cazul acesta, sub masca unor personaje străine şi a unor întîmplări eterogene palpită inima poetului şi aventura sa intimă. *Luceafărul* lui Eminescu este o creaţie aparţinînd acestei lirici mascate şi de aceea era cu totul necesară înlăturarea tuturor acelor episoade care ar fi putut orienta atenţia cititorului de la intuiţia miezului liric al bucăţii, către interesul inadecuat aci pentru peripeţie. Din basmul iniţial putea să nu rămînă decît acel cadru foarte general în care să se dezvolte, ca în atmosfera sa proprie, extraordinara întîmplare. Eminescu a procedat şi în alte dăţi la fel. Iată de pildă celălalt mare *„basm“*

---

[1] În acelaşi sens N. Iorga scrie: *Numai cît povestea e mai crudă şi mai vulgară decît poemul care suie înapoi din avîntul fulgerător al dispreţului pe acela care a văzut ce sînt oamenii pămîntului ; făcuţi unul pentru altul ce e mai mare decît dînşii* (op. cit., p. 15 urm.).

al lui Eminescu, *Călin*. Ce se întîmpla aci ? O fată de împărat se îndrăgostește de *„zburătorul"* care îi vizitează visurile. *„Zburătorul"* nu este altul decît Făt-Frumos, legendarul. Tainica lor idilă se dezvăluie în curînd pentru privirile tatălui bătrîn care își alungă fata. Dar amanții se regăsesc în cele din urmă și basmul culminează cu nunta lor. Ceea ce se petrece în *Călin* nu depășește cadrul evenimentelor celor mai convenționale și de atîtea ori reluate în basmele noastre. Dar în această simplitate a cadrului, poate să se dezvolte o adîncă și tulburătoare psihologie a amorului, evocări de natură și elemente de idilă rustică. Interesul bucății este în chip evident de natură lirică. Ceea ce se mai menține apoi dintr-un basm adevărat este tot o valoare lirică : atmosfera. În același fel, în *Luceafărul,* într-un cadru și o atmosferă de basm, pulsînd de sub o mască străină, se înalță expresia cea mai desăvîrșită a lirismului erotic și filozofic al lui Eminescu.

Problemele pe care *Luceafărul* lui Eminescu ni le pune, astăzi cînd cunoaștem izvorul lui istoric și ne putem orienta după înțelesul alegoric pe care poetul a mărturisit că a vrut să i-l dea, sînt mai mult de natură estetică. Dar care este secretul locului excepțional pe care oricine simte că *Luceafărul* îl ocupă în opera lui Eminescu ? Toată literatura înjghebată în jurul acestei poeme își are motivul ei psihologic în sentimentul că o dată cu ea, Eminescu se întrece pe sine. Data cînd Eminescu se hotărăște să-și publice poema coincide cu anul în care el atinge o culme, căreia nu trebuia să-i urmeze o pantă lină în coborîre, ci prăpastia și catastrofa. S-ar spune că în presentimentul dezastrului apropiat, Eminescu își strînge încă odată toate puterile. De pe promontoriul înalt pe care se ridică, el privește toată opera sa trecută, culege din ea germenii mai importanți de inspirație autentică și îi concentrează într-o singură mare viziune. Ceea ce ne propunem să arătăm este prin urmare că *Luceafărul* este o sinteză a categoriilor lirice mai de seamă pe care poezia lui Eminescu le-a produs mai înainte. Dacă moartea ar voi ca în noianul vremurilor viitoare întreaga operă poetică a lui Eminescu să se piardă, după cum lucrul s-a întîmplat cu atîtea opere ale antichității, și numai *Luceafărul* să se păstreze, strănepoții noștri ar putea culege din ea imaginea esențială a poetului. Avantajul nostru este că putem privi acest chip mai de aproape, în bogata înflorire a frumuseților sale.

Iată, mai întîi, ideea dragostei unei pămîntene cu un luceafăr. Am spus că în basmul lui Kunisch steaua care se arată fetei este numai una dintre întrupările zmeului. Dacă însă Eminescu îl menține în această ipostază, lucrul se datorește fără îndoială faptului că în felul acesta el putea sensibiliza mai bine condiția acestei dragoste imposibile. Am arătat într-un capitol anterior cum erotica eminesciană intră în categoria romantică a acelui infinit nesațiu care amestecă firul voluptății cu al durerii. Este în natura iubirii romantice acea aspirație fără fund și fără țintă, cum numai o stea din tărie poate trezi într-o inimă omenească. În tinerețea sa, poetul închipuise ce poate fi dragostea unui om pentru o statuie de marmură. Elanul omului se zdrobește de muțenia și răceala pietrii și în această confruntare a elementului animat și neanimat capătă o expresie alegorică nu numai tragismul vecinicei

caducității a dragostei, dar și resentimentul poetului pentru acea inimă a femeii, rămasă inferioară elanului său. Nesațiul dragostei și resentimentele ei au rămas tot timpul temele eroticii lui Eminescu, pînă în ziua cînd în *Luceafărul* el le dă o ultimă și definitivă întrupare.

Nesațiul iubirii romantice se întrupează atît de bine în nostalgia care poartă inima omului către o stea, încît motivul se mai poate întîlni și altădată în poezia romantică. Iată de pildă pe fecioara Adah din drama biblică a lui Byron, *Cain* (actul I), mărturisindu-se lui Lucifer: *„Aceste astre nenumărate, strălucitoare de frumusețe, ne atrag către ele fără să ne orbească, ne ademenesc și îmi umplu ochii de lacrimi...“*. Aceeași inimă grea a unei iubiri despărțită de obiectul ei prin toată depărtarea dintre cer și pămînt revine și în cuvintele Cătălinei, dar cu ce sentiment plastic al depărtării, cu ce farmec muzical:

„Dar un Luceafăr, răsărit
Din liniștea uitării,
Dă orizont nemărginit
Singurătății mării;

Și tainic genele le plec
Căci mi le împle plînsu
Cînd ale apei valuri trec
Călătorind spre dînsul“.

Între timp, sufletul poetului se îmbogățise cu conștiința unei demnități excepționale, resimțită în aceeași vreme ca un izvor permanent de durere. *„... Geniul nu cunoaște nici moarte și numele său scapă de simpla uitare... însă... nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit“* scrie Eminescu în nota care interpretează *Luceafărul*. *„Geniul? o nefericire!“* se întreabă și exclamă Eminescu în *Scrisoarea III*. Melancolia îl însoțește veșnic și ea este izvorul din care decurge creația. Schopenhauer care, ca în atîtea alte împrejurări, trebuie să fi înrîurit și concepția poetului nostru asupra personalității geniale, scrie în această privință: *„... melancolia care însoțește* pe omul de geniu rezultă din împrejurarea că cu cît este mai limpede *inteligența care își răspîndește lumina asupra voinței de a trăi, cu atît această voință înțelege mai bine mizeria condiției sale“*. Poeții au priceput acest fel al lucrurilor și Schopenhauer citează versurile lui Goethe: *„Înflăcărarea mea poetică ardea slab, atîta timp cît umblam în căile fericirii, dar ea se aprindea mai tare, cînd fugeam din fața amenințării unei nefericiri. Gingașa poezie, întocmai ca și curcubeul, se desprinde doar dintr-un fundal întunecat. De aceea geniului poetic i se potrivește elementul melancoliei:*

„Meine Dichtergluth war sehr gering,
So lang ich dem Guten entgegenging;
Dagegen brannte sie lichterloh,
Wann ich vor drohendem Uebel floh.

Zart Gedicht, wie Regenbgen
Wird nur auf dunkeln grund gezogen:
Darum behagt dem Dichtergenie
Das Element der Melancholie".

Melancolia nu părăseşte pe poet niciodată. De aceea înalţă Lenau imnul său către *Melancolie*: *„Mă călăuzeşti prin viaţă, melancolie meditativă! Şi dacă steaua mea se înalţă radioasă sau dacă ea coboară, tu nu te abaţi niciodată!"*

„Du geleistet mich durchs Leben
Sinnende Melancholie!
Hang mein Stern sich strahlend, heben,
Mag er sinken — weichest nie!"

În acelaşi fel, sentimentul de viaţă al poetului nostru, plămădit din substanţa melancoliei, este resimţit în acelaşi timp ca un motiv al creaţiei. Astfel ne vorbeşte el în *Singurătate*:

„Ah! de cîte ori voit-am
Ca să spînzur lira-n cui
Şi un capăt poeziei
Şi pustiului să pui;

Dar atuncea greieri, şoareci,
Cu uşor-măruntul mers,
Readuc melancolia-mi
Iară ea se face vers".

Melancolia nu este durere radicală. Natura ei se asociază uşor cu seninătatea.

„Starea de spirit întunecată, scrie Schopenhauer, *care se poate observa atît de des la spiritele de seamă, are drept simbol înălţimea lui Montblanc cu piscul său vecinic înnourat: dar cînd în unele dimineţi valul nourilor se sfîşie, cînd muntele, rumenit de razele soarelui, cu fruntea pierdută în cer, cu mult deasupra ceţurilor, contemplă Chamonixul la picioarele sale, în faţa acestui spectacol, inima oricărui om se bucură pînă în adîncurile fiinţei sale. Tot astfel geniul, melancolic de cele mai multe ori, dovedeşte această seninătate specială, care nu-i aparţine decît lui, pentru că rezultă din desăvîrşita obiectivitate a spiritului şi care pluteşte ca un reflex luminos pe vasta sa frunte"*.

Pătrunzătoarea sa privire îi divulgă geniului tristeţea condiţiei sale omeneşti, dar îi insuflă în acelaşi timp o mîndră şi departe văzătoare seninătate. Această afirmaţie de valoare inspiră ultima strofă a *Luceafărului* şi ea alcătuieşte, peste resentimentele tinereţii, cîştigul maturităţii.

Resentimentul în dragoste este conştiinţa unei diferenţe de potenţial lăuntric. O astfel de diferenţă este reflectată de inima bărbatului în *Amorul unei marmore*. Dar în *Înger şi demon*, diferenţa este simţită de inima femeii,

căreia în aceste împrejurări bărbatul îi apare ca un demon. „*Demonismul*" sufletului abstract al bărbatului intră acum ca o trăsătură principală în portretul moral al *Luceafărului*. De curînd R. Dragnea, într-un interesant articol, a susţinut că cele două întrupări ale *Luceafărului* sînt două apariţii îngereşti[1]. Hyperion ar fi arhetipul angelic. Cu mult mai bune motive ni se pare însă a se putea susţine că *Luceafărul* este mai degrabă „*demonul*" pregătit de amintita poezie din tinereţe şi că apariţiile sale sînt cu adevărat demonice. În aceste apariţii, elementele de caracterizare nu sînt împrumutate teologiei creştine, ci mitologiei păgîne. Maiorescu care lăuda, încă în prima caracterizare pe care i-o consacra lui Eminescu, înţelegerea sa pentru antichitate, ar fi putut să-şi întărească mai tîrziu părerea, cu elemente împrumutate *Luceafărului*. Iată în această privinţă cîteva observaţii pe care le socotesc hotărîtoare.

Pentru a cuceri iubirea Cătălinei, Hyperion se naşte odată din cer şi din mare, iar altădată din soare şi noapte. Chiar această generare din nişte entităţi ale naturii mi se pare mai aproape de spiritul păgînismului, decît de cel al creştinismului. După nişte vechi credinţe transmise de Platon, în dialogul *Timaios*, la originea lucrurilor stă Cerul şi Pămîntul, din a căror unire se naşte mai întîi Thetys şi Oceanul. Eudem, un discipol al lui Aristoteles, ne-a transmis şi el o seamă de vechi cosmogonii, printre care aceea a lui Hellanicos face să descindă primul zeu, pe Chronos, din Apă şi Pămînt. Noaptea este şi ea generatoare primă într-o tradiţie consemnată în *Metafizica* lui Aristoteles. E probabil că fizicienii ionieni din veacul al VI-lea, preocupaţi de a găsi elementul natural simplu din care s-au format lucrurile lumii, nu făceau decît să interpreteze ştiinţific spiritul acestor vechi credinţe. Îndoita naştere succesivă a *Luceafărului*, din nişte elemente ale naturii, nu-i dă însă şi atributul acelei vieţi deopotrivă cu a noastră, care să poată cîştiga iubirea inimii pămîntene a fetei. În formele noi ale renaşterii sale, Hyperion rămîne încă un nemuritor. Pentru o conştiinţă omenească, nemurirea este însă un concept cu totul negativ, pentru că singura noastră experienţă este aceea despre viaţa muritoare. Nemurirea nu poate fi astfel pentru noi decît o formă a morţii şi *Luceafărul* apare în adevăr ca „*un mort frumos cu ochii vii*"[2]. Un mort care răspunde la chemările dragostei şi nostalgiei noastre poate fi el un înger? El nu poate fi decît un demon, cum sînt toate apariţiile reurcate din abisul morţii şi Cătălina o simte prea bine:

> „O, eşti frumos, cum numa-n vis
> Un demon se arată".

În privirile acestei apariţii, ea citeşte cu adevărat elementul demonic al „*patimii fără saţ şi plină de întuneric*". Şi această impresie este cu mult

---

[1] R. Dragnea, *Spiritualitatea lui Eminescu*, în *Gîndirea*, 1929.
[2] Caracterizarea aceasta îi apare lui N. Iorga ca un reflex din poveştile lui Hoffman sau Uhland, cf. *Iubirea în literatura modernă* în *Arhiva* din Iaşi, I (1890), republicat în *Pagini de critică din tinereţe* (*Ramuri*, Craiova), p. 23.

mai potrivită decît aceea care o face pe Cătălina să-şi asemene fantomaticul ei amant, în prima lui întrupare, cu un înger. Un înger nu priveşte astfel pe o fecioară pămînteană! Dar chiar faptul că în prima lui întrupare Hyperion îi poate apărea Cătălinei ca un înger, iar în cea de-a doua ca un demon, vrea să spună că prima impresie falsă este corectată de cea de-a doua, în care se manifestă cu adevărat natura demonică a personajului miraculos. Dar păgînismul demonic al apariţiei este subliniat şi de accentul deosebit pe care poetul îl pune asupra frumuseţii sale plastice, asupra *„umerelor goale"*, asupra *„braţelor marmoreene"*, cum lucrul se potriveşte de minune cu o păgînească descripţie. Întrupîndu-se din cer şi din mare, Hyperion devine stăpîn al mărilor, în ale căror *„palate de mărgean"*, el îşi cheamă acum iubita. Dar cine este acel demon al mărilor, stăpîn peste palatele din fundul ei? El este Poseidon (Neptun), ale cărui atribute mitologice revin acum în poema lui Eminescu. În figuraţia lor iconografică, zeii antici erau însoţiţi mai totdeauna de obiectul care alcătuia simbolul puterii şi stăpînirii lor. Şi după cum Poseidon este reprezentat ţinînd în mînă tridentul marin, tot astfel apariţia neptuniană a *Luceafărului* poartă ca un sceptru *„toiagul încununat cu trestii"*, semn al stăpînirii sale peste noianul apelor. Zeii antici erau socotiţi de sufletul pios al omului medieval ca nişte adevăraţi demoni şi această răsfrîngere particulară o foloseşte acum Eminescu, pentru a sensibiliza, cu nişte elemente mitologice şi antice, întruparea care era într-adevăr *„demonică"*.

Dar chiar gîndul transformărilor unei fiinţe suprapămînteşti şi nemuritoare este un gînd păgîn. Revine astfel în poema lui Eminescu imaginea vestitelor *„metamorfoze"* ale zeilor. Şi după cum Zeus înamorat de Leda s-a transformat altădată într-o lebădă, Apollo într-un uliu sau Hermes într-un ibis, printre atîtea alte metamorfoze de care mitologia este plină, Hyperion se preface acum de două ori într-un tînăr frumos, pentru a cuceri iubirea Cătălinei. După concepţia mitului antic, nu numai zeii, dar şi oamenii pot fi metamorfozaţi, uneori ca o pedeapsă, alteori ca o răsplată[1]. Astfel doreşte Hyperion s-o transforme pe Cătălina într-o stea, după cum lucrul se întîmplă în mitologia greco-romană, cînd Diana preface într-o constelaţie pe vînătorul Orion:

> „O, vin', în părul tău bălai
> S-anin cununi de stele,
> Pe-a mele ceruri să răsai
> Mai mîndră decît ele".

Nu încape nici o îndoială că şi schema generală a *Luceafărului* şi amănuntele lui sînt împrumutate, fie prin intermediul basmului lui Kunisch, fie direct, din tezaurul de credinţe al vechii mitologii. Ciudat este numai că

[1] Asupra metamorfozelor în mitologia greacă şi asupra semnificaţiei lor vd. interesantele consideraţii ale lui I. Burckhardt, *Griechische Kulturgeschichte* (ed. Kröner), vol. I, p. 303 urm.

o astfel de împrejurare poate fi trecută cu vederea sau că poate fi socotită ca avînd o slabă însemnătate. Am arătat că această asimilare de elemente păgînești se datorește nevoii de a prezenta pe Hyperion ca pe un *„demon“*, ceea ce în psihologia eroticii lui Eminescu înseamnă bărbatul în a cărui alcătuire morală abstractă se frînge elanul de dragoste al amantei sale. Dar în *Luceafărul* nu numai inima bărbatului este inadecuată cerinței calde a iubirii, dar și inima femeii, care are aici ceva din psihologia ușuratecă a personajului feminin din *Venere și Madonă* sau din *Scrisoarea IV* și astfel această poemă sintetică întrunește în sine toate situațiile și conflictele sentimentale care, în poezia anterioară a lui Eminescu, rezultă din confruntarea în iubire a bărbatului cu femeia. Eminescu a recunoscut el însuși această împrejurare, scriind că geniul pe care Hyperion îl simbolizează *„nu e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit“*. În sinteza acestor discordanțe, pornite deopotrivă din sufletul bărbatului ca și al femeii, se restabilește un fel de echilibru, care elimină resentimentele și astfel sfîrșitul poemei se poate înălța în cerul înalt al seninătății.

Seninătatea, la sfîrșitul *Luceafărului*, este un accent desprins din ascensiunea meditativă peste frămîntările realului. Dar și pregătirea acestei atitudini se poate recunoaște în opera lui Eminescu. Drept este însă a observa că meditația quietistă de la finele poemei *Împărat și proletar* este încă plină de amărăciune, că apatia *Glossei*, învățătura despre reprimarea patimilor se învecinează acolo cu sarcasmul și că în *Cu mîne zilele-ți adaogi*, reflecția relativă la lipsa de devenire a lumii, care manifestîndu-se întreagă și veșnic aceeași în oricare din clipele ei, nu îndreptățește nici o speranță întăritoare, se atinge cu morala cea mai mohorîtă. Finalul *Luceafărului* pune la contribuție toate aceste experiențe. Cuvintele lui ni le pot aminti pe toate, dar o dată cu ele nu mai răsună nici amărăciunea dezamăgirii, nici sarcasmul, nici tristețea întunecată a gîndului care iscodește alcătuirea imobilă a lumii. Cuvintele lui sînt numai senine și marea puritate a poemei se întregește și din acest accent.

Am spus că *Luceafărul* este un demon pentru inima femeii. Numele lui traduce pe al lui Lucifer, marele spirit răzvrătit și aducător de lumină. Acestui personaj, înzestrat cu această funcțiune, i-au consacrat poemele lor, cîțiva dintre poeții romantici. Cucerirea proaspătă atunci a libertăților sociale, avîntul noului spirit revoluționar, îndreptățeau o concepție dinamică despre lume, viziunea unei realități în devenire, destinată unor ținte noi și mai înalte, în cuprinsul căreia se putea bine integra figura lui Lucifer, dezrobitorul spiritual al oamenilor. *Luceafărul* își pierde însă această funcțiune în poema lui Eminescu. După cum am arătat-o mai sus, folosind niște elemente însumate dintr-o lungă frecventare a lui Schopenhauer, dar și a filozofilor eleați, viziunea lui Eminescu despre lume este aceea a unui univers static, din care elementul oricărei deveniri este expulzat. Luceafărul nu mai poate fi într-un asemenea univers un înnoitor al destinelor omenești. El rămîne o esență de-a pururi identică cu sine însuși, fixată în destinul și locul pe care îl ocupă, în acea așezare statică a lumii, a cărei structură este tripartită: om, stea, Dumnezeu.

Structura tripartită a lumii este un gînd care, ca atîtea altele, Eminescu l-a putut culege în Schopenhauer. Realitatea ultimă este pentru Schopenhauer voinţa, obiectivarea imediată a acesteia o constituie aşa-numitele *„idei platoniciene"* şi răsfrîngerea acestora în inteligenţa omenească alcătuieşte lumea diversă şi relativă a fenomenelor. Ferindu-se de a cădea în greşeala grotescă de a împinge alegoria atît de departe, pentru a putea vedea în Dumnezeul despre care poema ne vorbeşte, *„voinţa"* schopenhaueriană şi în *Luceafărul*, o idee platonică, sîntem totuşi îndreptăţiţi de a recunoaşte în această ordine şi suprapunere de planuri o schemă care revine în poema lui Eminescu, după cum întreaga lui înţelegere despre statismul lumii îl îndreptăţea. Imposibilitatea pentru Hyperion de a părăsi planul existenţei sale, chiar cînd ruga sa fierbinte se îndreaptă către Tatăl creator, rezultă din neputinţa de a înfrînge ordinea statică a lucrurilor. Recunoaşterea acestora justifică, la finele poemei, marele accent de seninătate, despre care am vorbit.

Seninătatea, ne spune Schopenhauer, este o atitudine pe care o inspiră geniului adînca şi departe-văzătoarea sa inteligenţă. Dar Schopenhauer însuşi nu face să culmineze morala sa în norma seninătăţii. Seninătatea este un bun preparat de moralele antice şi care corespunde vederii teoretice despre ordinea imuabilă a lucrurilor, ca o consecinţă sigură, dar nu ca singura consecinţă posibilă. Viziunea despre structura statică şi ierarhică a lumii a formulat-o mai întîi Platon, de unde Schopenhauer însuşi o împrumută şi în această viziune s-au încadrat cu timpul două îndrumări etice. Una care constă în năzuinţa omului de a escalada prin mistică şi iubire planurile realului, pentru a ajunge la deplina confundare cu ultimul şi cel mai înalt dintre ele, o cale practicată de Platon însuşi, apoi de neo-platonism şi de creştinism. Alta care constă în acceptarea împăcată a structurii lumii, pentru a ocupa cu seninătate locul pe care ţi-l indică armonia imuabilă a cosmosului. Aceasta din urmă este soluţia stoicismului, ale cărui idealuri am arătat ce contribuţie au avut în compunerea *Glossei* şi al cărui punct de vedere reapare acum şi în *Luceafărul*, unde pînă la urmă steaua rămîne stea şi Cătălina urmează destinul dragostelor omeneşti.

Privit în această lumină, *Luceafărul* arată încă o dată ce parte însemnată a avut cultura antică în formaţia spirituală a lui Eminescu. Cine nu admite acest lucru, cine nu primeşte adevărul că în formula morală eminesciană au fuzionat adînc elementele romanticii germane cu ale înţelepciunii antice, nu poate afla cheia unei înţelegeri adecuate a poetului nostru. S-a spus că în *Luceafărul*, ca şi în creştinism, Dumnezeu este transcendent. Dar în platonism, Dumnezeu, ideea de Bine, nu este şi ea transcendentă creaţiei ? Transcendenţa lui Dumnezeu nu este un atribut exclusiv al creştinismului. Mai aproape de spiritul acestuia ar fi fost elanul mistic şi de iubire menit să unească pe creatură cu Creatorul său. Dar acest elan lipseşte din opera poetică a lui Eminescu, poate cu singura excepţie a scurtei bucăţi intitulată *Rugăciune*, căci sub valurile sensibilităţii sale, uneori vulcanice, alteori molcome şi dulci, simţim răceala concepţiei sale filozofice, pesimiste şi antice.

Poate că dacă elanul către Dumnezeu ar fi devenit disciplina ființei sale, o ultimă căldură binefăcătoare ar fi transformat pesimismul său în speranță și gîndul despre imobilitatea lumii în năzuința către perfecționarea ei.

Faptul că Eminescu a citit o dată basmul lui Kunisch nu poate explica de ce s-a oprit asupra lui și de ce s-a hotărît să scrie povestea acestei dragoste dintre un om și o stea, sub care palpită tendințele cele mai generale ale lirismului său. Steaua apare însă adeseori în poezia lui Eminescu și prilejul se dovedea bun acum de a aduna încă o dată în jurul tainicei, curatei și misterioasei sale străluciri, atîtea lucruri cîte îi cutreierau sufletul. Cine va studia odată gesturile tipice ale omului în poezia lui Eminescu? Unul din ele este ridicarea privirii către cer și către stele. Omul care a fost atins de spectacolul frumuseții și al cărui suflet este neliniștit de iubire își înalță privirile către cer. Așa ne învață Platon în *Phaidros*.

„*Cînd un om*, scrie el, *zărind frumusețea aici pe pămînt, își amintește de adevărata frumusețe, sufletul său capătă aripi și simțindu-le bătind, dorește să zboare. Neputînd însă, el își îndreptă, întocmai ca o pasăre, privirile spre cer...*"[1].

Din adîncurile inspirației sale erotice, din rezervele dorului care nu-l părăsește niciodată, pornește la Eminescu gestul înălțării privirilor către firmament și către eternitate. S-ar spune că este gestul unei nostalgii platonice.

Iată pe fata din *Călin*. Rănită de iubire, ea întreabă cerul: „*Ridicînd a tale gene, al tău suflet se ridică*". Amintirea iubitei este pentru poet, ca steaua călăuzitoare a corăbierilor: „*Tu numai ești în visu-mi luceafărul pe mări*". Ivirea iubitei are ceva din misterul pur al „*răsăririi stelei în tăcere*". Pierderea ei în întunericul nopții lasă pe poet în tovărășia stelelor care „*tremură prin ramuri*". Mormîntul său, el și-l vrea privit de „*luceferii de foc*". Povestirea unor evenimente este completată uneori de evocarea stelelor, martore eterne ale frămîntărilor noastre, pe care le încadrează într-o răsfrîngere cosmică. Iată povestirea bătăliei de la Rovine în *Scrisoarea III*. Marile fapte ale zilei au luat sfîrșit și în amurgul care se lasă „*izvorăsc din veacuri stele una cîte una*". Iar în *Scrisoarea IV*, mărturisirea iubirii se frînge deodată cu spaimă și divaghează nebunește:

> „... Măgulite toate sînt
> De-a fi umbra frumuseții cei eterne pe pămînt".
> „... O, ascultă numa-ncoace,
> Cum la vorbă mii de valuri stau cu stelele proroace!"

Steaua, simbol al iubirii nestinse, reapare în *La steaua*. Și ea luminează din acele depărtări imense care umilesc ostenelile noastre în *Stelele-n cer*. Există în poezia lui Eminescu o dimensiune universală, care permite o libertate demiurgică a mișcărilor. Din substanța privirilor îndreptate spre tărie,

[1] Motivul platonic al oglindirii frumuseții eterne în frumusețea pămîntească revine, cu o întrebuințare ironică, în versurile *Dalilei*.

din sentimentul infinitului, din dimensiunea universalului, este făcut *Luceafărul*. Aci se întîmplă aceea minune unică a creației poetice ca în cîte două strofe și cu cea mai mare ușurință, în felul cel mai natural, folosind limbajul cel mai simplu, să ni se evoce cîte o cosmogonie, stingerea unei stele, prăbușirea ei în mare sau incendierea întregului cer și închegarea unui chip din văile haosului. Și cu aceeași ușurință, abătîndu-se de la aceste perspective infinite, poetul regăsește tonul necesar pentru a picta o grațioasă și copilărească idilă în care revin gingășiile *Floarei albastre* și șăgălniciile *Pajului Cupidon*. Această suverană libertate nu cunoaște obstacole. Și dacă numele de *„creație“* trebuie rezervat acelor fapte ale noastre în care rezistențele materiale nu devin sensibile, în care spontaneitatea se înalță cu ultimul triumf peste ele, *Luceafărul* lui Eminescu poate cu adevărat să-și asume acest nume.

Armonia eminesciană

Considerată în feluritele ei manifestări, în afectele ei cele mai reprezentative, în tendinţele ei ideale, în împletirea motivelor ei, în influenţele pe care le-a suferit, în analogiile care o unesc cu alte literaturi străine, poezia lui Eminescu nu-şi trădează şi ultima taină a farmecului ei. Seducţia ei profundă este de ordin muzical. Toate analizele consacrate poeziei lui Eminescu se opresc astfel în faţa întrebării despre natura şi semnificaţia armoniei eminesciene. Dar tocmai aceasta este întrebarea cea mai grea şi pînă la un punct irezolvabilă. Căci toate întrebările cu răspunsuri posibile şi relativ uşoare, presupun în obiectul întrebării un cuprins raţional. Armonia este însă iraţională. Cîntecul adînc al fiinţei uimite, tragice sau fericite, izvorăşte în însuşi punctul contactului ei original cu viaţa şi mintea pentru a-l înţelege se vede lipsită de orice element cunoscut mai înainte şi în raport cu care, ei ar putea deveni şi un obiect al inteligenţei, nu numai, cum se întîmplă de fapt, ai puterilor care resimt şi vibrează consonant. Ceea ce se poate spune aşadar despre armonia eminesciană lasă neatins fondul lucrurilor. Dar pînă la aceste vecinătăţi, cîteva lucruri se pot totuşi spune.

„*Percepţia mea este mai întîi fără obiect clar şi definit*", notează odată Schiller, observînd în ce fel decurge la el procesul creaţiei. „*O anumită stare de suflet muzicală îl anticipează şi produc în mine ideea poetică*". Despre aceasta ar trebui să spunem aşadar că n-ar fi decît transpunerea în plan simbolic şi raţional a sugestiei muzicale care poetului îi apare mai întîi. Această sugestie muzicală primordială constituie sîmburele cel mai adînc al inspiraţiei lirice, dar în acelaşi timp atmosfera în care se dezvoltă şi care stăruie în amintirea cititorului, chiar cînd detaliul imaginilor şi al ideilor

au dispărut. Un adevărat, un mare poet liric este totdeauna creatorul unei armonii unice şi Eminescu face parte dintre aceştia. Un curent melodic se desprinde din opera lui, pe ale cărui unde putem pluti fără nici o ştiinţă despre felul ţărmurilor printre care ne poartă. Dar o astfel de armonie este totdeauna diferită de aceea exterioară, şi reductibilă la elemente prozodice. Faţă de aceasta din urmă, armonia eminesciană trebuie din capul locului deosebită.

Ca mai toţi poeţii romantici, Eminescu a fost şi el un inovator prozodic. Revoluţia romantică se întorsese la timpul ei şi împotriva alexandrinului tradiţional şi încă de la Chenier care îşi impunea programul „*Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques*", vechile metruri antice deveniră nişte tipare noi ale versificaţiei. Un alt izvor îl dădură literaturile meridionale şi orientale şi astfel sonetul, glossa, ghazelul etc., începură să închidă inspiraţia cea nouă. Eminescu foloseşte unele dintre aceste antecedente şi astfel o dată cu poezia lui avem primele sonete reuşite ale literaturii române, după cum glossa spaniolă, folosită uneori şi de L. Tieck, se încetăţeneşte la noi, împreună cu versul şi strofa safică (*Oda* în metru antic), pe care le întrebuinţase uneori, printre poeţii germani, un Klopstock, un Platen şi un Lenau în seria *Odelor* sale. Exuberanţa prozodică este cu toate acestea mai mică la Eminescu, decît la alţi poeţi mai bătrîni, la un Bolintineanu de pildă şi farmecul muzical al poeziei sale nu trebuie căutat în varietatea ritmurilor şi în combinarea lor ingenioasă. Armonia eminesciană este de o altă calitate.

Pentru a se edifica asupra acestei armonii un fapt capital ne vine în ajutor. Muzica specific eminesciană nu se aude din primul moment în versurile poetului nostru. Abia după şirul poeziilor din *Familia*, unde influenţe pornind deopotrivă din Bolintineanu şi din Alecsandri au putut fi adeseori constatate, ceva din farmecul muzical al poeziilor de dragoste de mai tîrziu, al *Luceafărului* sau al *Scrisorilor*, începe să fie perceput. În poemele acestei epoci, în *Venere şi Madonă*, în *Epigonii*, în *Inger şi demon*, în *Împărat şi proletar*, se întîlnesc mai toate „*licenţele poetice*" ale lui Eminescu, versurile sale imperfecte, asonanţele la finele versurilor şi solecismele din cuprinsul lor. S-ar spune că pentru a se afirma, armonia eminesciană are nevoie să spargă tiparele rigide ale corectitudinii, atît de puţin au comun între ele armonia externă, pe care prozodia şcolară o poate cunoaşte în elementele ei analizabile şi armonia internă, proprie inspiraţiei lui Eminescu, de firea căreia nu ne putem apropia decît pe căi cu totul diferite. Prozodia distinge în adevăr elemente generale, grupuri tipice de accente şi îmbinări tipice de ale acestora, cum pot apărea în întipărirea formală a oricărei inspiraţii poetice. Ceea ce este propriu şi unic în fenomenul armoniei se înţelege însă că nu se poate reduce la aceste elemente generale. Forma, concepută ca un înveliş unitar sub care se pot adăposti conţinuturi dintre cele mai variate, forma generală, obiectivă şi oarecum detaşată de conţinutul lucrurilor pe care le exprimă, este aceea pe care şi-o reprezintă prozodia. Există însă şi o altă formă, internă şi coincidentă cu principiul adînc al inspiraţiei, cu sentimentul de viaţă care l-a urmărit pe poet.

O astfel de formă este manifestarea sensibilă a unui asemenea sentiment de viață și pentru a ne da seama de firea ei, trebuie să încercăm a pătrunde dincolo de stratul impersonal al alcătuirilor prozodice, pînă în centrul însuși al inspirației. Dar cu acestea trecem la un alt aspect al lucrurilor. Armonia internă, despre care e vorba aci, deși este un fenomen muzical, nu este un fenomen sonor. Numai cine socotește că muzica este o îmbinare de sonorități, poate crede că problema, pe care armonia eminesciană o pune, poate fi rezolvată printr-o analiză a accentelor și a felului particular în care accentele se grupează în poezia lui Eminescu. O astfel de procedare presupune o reprezentare nu numai simplistă, dar direct greșită despre natura muzicii. Amatorul cel mai vulgar care, la auzirea unui marș militar, se simte cutreierat de un fior, are chiar el prilejul să constate că auzul nu este singurul organ de percepere al muzicii, că aceasta poate impresiona și alte regiuni ale sensibilității sale și că ecoul ei se poate urmări pînă în straturile difuze ale cenesteziei. Cercetătorul operei lui Eminescu care ar voi așadar să dezvolte cu toată consecvența punctul de vedere al unei analize fiziologice, cum este aceea pe care o practică, chiar fără s-o știe, atunci cînd încearcă să simplifice problema armoniei la una din sonorități, un astfel de cercetător ar trebui să analizeze și înmiitele reacții pe care poezia lui Eminescu le descătușează în cenestezia cititorului său. Față de dificultatea de neînvins a unei asemenea teme, transpunerea problemei armoniei eminesciene în planul semnificației ei ideale, comportă un răspuns cu mult mai posibil și mai ușor de dat. Căci muzica are și o asemenea semnificație ideală. Care este însă felul special al acestei semnificații în cazul armoniei create de poezia lui Eminescu?

Studiile de față s-au străduit să pună în lumină cîteva din ideile socotite indispensabile unei bune înțelegeri a poeziei lui Eminescu și care în același timp definesc situația sa în literatura românească, mai cu seamă față de înaintașii săi. În adevăr, mai toți înaintașii lui Eminescu, un Gr. Alexandrescu, un V. Alecsandri, un I. Heliade-Rădulescu, un V. Cîrlova, dar și un Iancu Văcărescu, se aseamănă între ei prin cîteva trăsături comune, pe care marea faptă poetică inovatoare a lui Eminescu le contrazice deopotrivă. Toți acești poeți alcătuiesc un grup compact și omogen, prin credința lor în civilizație, prin orientarea lor spirituală către viitor, printr-o atitudine progresistă și în definitiv optimistă, alimentată de acea conștiință a latinității poporului, resimțită ca un element de mîndrie și ca o chezășie în încercările și scăderile vremii contemporane. O astfel de structură spirituală este fixată încă de un Iancu Văcărescu în oda *„La pecetia pe pravila lui Caragea“* (1819):

„Ah, de-am putea-a-ne dobîndi
Și cîte-avem pierdute
Atunci ce duhuri n-ar vorbi
Ce guri ar mai fi mute.

Atunci-acest corb sărman
Iar acvila s-ar face
Şi-orice român ar fi roman
Mare-n răsboiu şi pace."

Ideea civilizaţiei, în înţelesul restrîns al civismului, afirmat ca o speranţă întăritoare în josnicia cetăţenească a prezentului, îi inspiră lui Gr. Alexandrescu poema *Anul 1840*. Latinitatea îşi găseşte cîntăreţul său în V. Alecsandri. Atît de puternică este orientarea progresistă către viitor, la poeţii care îi precedă lui Eminescu, încît ruinele înseşi după firea specială a fiecăruia dintre ei, sînt evocate ca nişte mărturii ale gloriei trecute, menite să ruşineze pe contemporani, ca la I. Heliade-Rădulescu *(O noapte pe ruinele Tîrgoviştei)*, sau să stimuleze avîntul spre mai bine al naţiunii, ca la Gr. Alexandrescu *(Trecutul la mînăstirea Dealului)*.

Astfel de trăsături revin şi la Eminescu, dar fără nici un alt amestec numai în unele din poeziile tinereţii ca *Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie*, sau *Junii corupţi*, poeme inspirate de entuziasm civic sau de accentul satirei reformatoare, aprins de amintirea trecutului măreţ şi de conştiinţa latinităţii.

În *Epigonii*, poetul aduce însă ultimul salut pe care socoteşte că înaintaşii îl merită, tocmai pentru avîntul şi optimismul recunoscut în firea lor :

„S-a întors maşina lumii ; cu voi *viitorul* trece ;
Noi suntem iarăşi *trecutul*, fără inimi, trist şi rece
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin."

Îndată însă ce cugetarea şi sentimentul pesimist al existenţei în luptă cu civismul revoluţionar în *Înger şi demon* şi *Împărat şi proletar* reuşesc să îl elimine cu desăvîrşire şi să se afirme în întregimea lor, poezia lui Eminescu păşeşte pe drumurile sale mai noi. Din acest moment, tendinţele ei ideale contrazic într-un chip categoric tendinţele pe care le-am recunoscut caracteristice şi comune celor mai de seamă dintre poeţii înaintaşi.

Atitudinea spirituală a lui Eminescu nu se va mai orienta niciodată de aci înainte către viitor şi către civilizaţie. Ea se va îndrepta către trecutul istoric şi către cel anistoric, al basmului. Atmosfera poeziei sale nu va mai fi apoi aceea a devenirii şi a progresului, ci, după cum am arătat în cursul acestei lucrări, aceea a eternităţii, aşa cum rezultă dintr-o viziune statică şi eleatică a vieţii. Civilizaţia este raţiune, progres al instituţiilor prin desăvîrşirea treptată a raţiunii. Atitudinea spirituală a lui Eminescu va reflecta ceea ce precedă raţiunea, originea lucrurilor şi coincidenţa contrariilor. Am arătat cum în intuiţia erotică această tendinţă ajunge să presimtă unitatea adîncă a voluptăţii cu durerea şi o dată cu aceasta fenomenul pur al voinţei de a trăi, încordarea vieţii deopotrivă cu sine în suferinţă ca şi în fericire. În sfîrşit, poezia lui Eminescu cunoaşte tovărăşia mîngîietoare a omului cu natura şi adormirea chinuitoarei conştiinţe de sine în ritmurile

şi legănările ei materne. Abia cu Eminescu, poezia românească ajunge astfel să cunoască nu numai lumea trecutului şi a basmului, dar a iubirii şi a naturii, cu o adîncime faţă de care toate realizările anterioare nu pot apărea decît cu totul palide.

Faţă de toate acestea nu se poate spune acum că armonia eminesciană nu este decît expresia muzicală a unei astfel de desfaceri din rigorile civilizaţiei şi ale raţiunii ; un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferenţierea şi închegarea lor. Poetul însuşi nu o aude decît în stările crepusculare ale minţii, ca în *Melancolie :*

> „În van mai caut lumea-mi în obositul creier
> Căci răguşit, tomnatic, vrăjeşte trist un greier."

Alteori el o regăseşte în aromeala clipelor care precedă pierderea conştiinţei: „*Cu murmurele lor blînde, un izvor de „horum harum*" sau de sub păturile groase ale somnului, ca în *Povestea codrului :*

> „Adormi-vom, troieni-va
> Teiul floare-i peste noi,
> Şi prin somn auzi-vom bucium
> De la stînele de oi"

sau în extazul şi pierderea de sine a iubirii ca în *Făt-frumos din tei :*

> Al lor suflet îmbătat"
> Asurzeşte melancolic
> Din isvorul fermecat
> „Numai murmurul cel dulce

sau în sfîrşit ca un acompaniament al supremei odihne în moarte :

> „Şi nime-n urma mea
> Nu-mi plîngă la creştet,
> Doar moartea glas să dea
> Frunzişului veşted."

Nu este desigur o întîmplare că toate aceste momente muzicale sînt asociate în poezia lui Eminescu cu nişte clipe de diminuare a conştiinţei de sine şi cu un fel de coborîre din starea personalităţii lucide, construită şi stăpînă pe destinele ei. Această stare de personalitate, după cum am arătat-o şi altădată este pentru Eminescu o iluzie pe care ştie s-o recunoască cu jalea întrebării despre înţelesul pierdut al existenţei trecute, ca în *Melancolie* sau cu uimirea care contemplă mărturiile umile ale vieţii care a fost, ca în *Scrisoarea I.* Iluzia este acum divulgată. „*Căci a voastre vieţi cu toate sunt ca undele ce curg*" ne spune poetul în *Scrisoarea IV.* Un bun mai preţios, mai mîngîietor cîştigă el prin desfacerea de toate legăturile care ţin strînse laolaltă elementele persoanei. Armonia eminesciană este expresia acestei desfaceri. Ea este expresia unei renunţări, resimţită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec şi cu fericire.

Murmurul vocalelor latine, sunetul buciumului, cîntecul greierului și al izvorului, glasul frunzișului sînt astfel numai sunete izolate și oarecum simbolice ale unei armonii mai ample, a muzicii lumii, percepută o dată cu desfacerea persoanei și cu înaintarea ei spre moarte. Armonia eminesciană, în întregimea ei, este deci independentă de toate aceste glasuri. Ea este mai degrabă echivalentul muzical al întregii inspirații eminesciene, a erotismului, a naturalismului său și de aceea felul ei adevărat nu ni se poate destăinui atunci cînd o privim ca pe un fenomen sonor izolat, ci numai cînd o considerăm în totalitatea tendințelor ideale din care se întrețese.

Am arătat că pentru înaintașii lui Eminescu constelația spirituală comună consta dintr-o orientare progresivă unită cu conștiința latinității poporului. Am arătat însă cum această tendință este contrazisă de poezia lui Eminescu, în dezvoltarea ei treptată și pînă la punctul în care prilejuiește aspectele cele mai caracteristice ale eminescianismului. O altă constelație spirituală este introdusă o dată cu Eminescu și ea asociază gîndul metafizic cu sentimentul naturii, erotismul și muzica: o îmbinare de tendințe deosebite de acelea întrunite în constelația apuseană și latină, singura pe care intelectualul român din veacul trecut o cunoștea înainte de Eminescu, dar care, după el, a revelat șirului de generații, adăpate la izvorul adîncii și turburătoarei inspirații noi, prezența unui univers moral deosebit. Această subită răsturnare de perspectivă a eliberat în sufletul nostru o provizie de forțe subiective, puternice și proaspete. Ceea ce s-a numit deci, îndată după moartea poetului, *„răul eminescian“*, e mai degrabă o criză de creștere.

*

Privită în lumina celor patru decenii de cînd poetul a plecat dintre noi, opera lui Eminescu ar putea primi pe întîia sa pagină inscripția cu care Schopenhauer introduce cartea despre lumea ca reprezentare, cuvintele lui Rousseau: *„Ieși din copilărie, prietene, trezește-te“*. Discutabilă a fost așadar alarma care deplîngea urmările *curentului eminescian,* căci recrudescența de jale și meditație a epocii nu era decît semnul după care se putea recunoaște descătușarea unui mare depozit de energii interioare. Boala timpului era a unei plinătăți chemate la viață. Mii de oameni își pot reaminti astăzi de momentul adolescenței lor cînd au zăcut de răul eminescian, de acea jale subtilă și învăluitoare, din care farmecul nu este absent, pe care expresia artistică o înnobilează și sub a cărui sugestie insul simte adîncindu-se experiența sa intimă. Prima tinerețe este însă totdeauna o boală, o criză acută declarată într-un anumit prag hotărîtor al existenței. Printre ruinele formelor liniștite de viață, în mijlocul cărora copilăria se desfășurase cu placiditate, omul încearcă atunci să se facă stăpîn peste clocotul noilor sale puteri. Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas școlarul neștiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit poate s-o întreacă.

Cuvînt despre Eminescu

S-au scris multe despre Eminescu, în diferite împrejurări. Literatura de studii eminesciene, edițiile critice și populare ale operelor lui s-au înmulțit în asemenea măsură în vremea din urmă și, o dată cu ele, considerarea lor din atîtea puncte de vedere și cu atîtea mijloace, încît s-ar putea crede că doar cu anevoie s-ar mai putea găsi ceva nou de spus despre cel mai mare poet liric al nostru. În realitate însă niciodată comentariul asupra unui mare poet nu se găsește la sfîrșitul său. Este o închipuire cu totul zadarnică credința că opera unui poet încremenește o dată cu ultimul cuvînt pe care poetul i-l adaugă. Îndată ce pana s-a ridicat de pe hîrtie, îndată ce glasul cîntărețului a tăcut și a amuțit pe vecie, opera lui începe o viață nouă, cu multe și lungi peripeții. Eminescu a încetat să scrie la 1883 și a murit șase ani după această dată ; dar au crescut de atunci tot alți și alți români care și-au recunoscut în poeziile lui emoțiile și avînturile. Au venit pe lume, în orașe și sate, copii și aceștia au devenit adolescenți și oameni tineri. Într-o zi le-a pătruns în ureche un cîntec cum nu mai auziseră niciodată :

„De ce taci cînd, fermecată,
Inima-mi spre tine-ntorn ?
Mai suna-vei dulce corn,
Pentru mine vreodată ?"

O astfel de muzică nu mai răsunase în poezia română. Strofa se termină printr-o întrebare și cere, prin urmare, un răspuns. Și răspunsul vine printr-o efuzie de sentimente neliniștite care umple măsura sufletului și-l copleșește.

Mi se pare că descriu un moment din psihologia adolescenței. Pînă la o vreme omul trăiește în liniștea și placiditatea copilăriei, bine încadrat în familia lui, și sprijinindu-se pe certitudinile ei, într-un orizont mărginit dar fără nici o tulburare. Dar deodată se produce o revoluție. Ce s-a întîmplat ? Pregătindu-se să se despartă de copilăria lui, omul dorește să cunoască lumea dincolo de ulucile ogradei părintești, începe să simtă apăsătoare și absurde rînduielile casei lui, se naște în inima lui o năvală de sentimente necunoscute, de chemări în toate direcțiile. Adolescența este o boală gravă, dar, la sfîrșitul ei, lumea a dobîndit toate dimensiunile și omul tînăr pășește în mijlocul ei pentru a se bucura de ea, pentru a o stăpîni și a o transforma după cerințele rațiunii lui.

Într-o zi, pe cînd mă aflam la Iași, unde mă duceam din cînd în cînd să-l vizitez, Ibrăileanu mă întreabă : „—*Ascultă, domnule Vianu, dumitale îți place Eminescu* ?“ L-am privit curios și puțin descumpănit. Ibrăileanu avea astfel de ieșiri neașteptate, din care se constituia marea animație a conversației cu el. Mie mi se părea că-l gust pe Eminescu. Aveam treizeci și ceva de ani. Publicasem o carte asupra poetului. Am răspuns cu oarecare timiditate, explicabilă în împrejurările cînd ești constrîns să-ți afișezi sentimentele și, mai ales, atunci cînd simți că cineva se pregătește să ți le conteste. Protestarea mea a fost probabil slabă și puțin convingătoare. — „*Cum poate să-ți placă Eminescu*, a continuat Ibrăileanu, *dacă n-ai trăit ca tînăr de douăzeci de ani într-un tîrg moldovenesc, dacă n-ai fost îndrăgostit cu sufletul omului de-atunci în locurile acele, dacă n-ai înaintat pe un drum cu plopi și n-ai văzut luna răsărind deasupra lor* ?“ Și începu să recite strofele poeziei *Pe lîngă plopii fără soț*, ca pe documentul unei legături precise și de neînlocuit cu un anumit sector al peisajului nostru. La drept vorbind, îndeplineam mai multe din cerințele formulate de Ibrăileanu pentru a atinge desfătarea prin poezia lui Eminescu. Rătăcisem și eu cu sufletul nostalgic pe cărări străjuite de plopi înalți, cu frunza argintie. Văzusem, în balta natală a Dunării, salcia coborîndu-și ramurile subțirele în apă, ascultasem cadența undelor sfărîmîndu-se de țărmuri, stînd de vorbă cu stelele proroace. Sentimentele mele găsiseră mai multe locuri, în poezia lui Eminescu, în care să se poată cuibări și să se poată pricepe mai bine. Căci acesta este unul din rolurile unui mare poet, acela de a da expresie și de a împinge către lumina conștiinței stări care altfel ar rămîne neoglindite și crepusculare. N-am dat aceste explicații lui Ibrăileanu, pentru că m-a interesat să rețin un aspect caracteristic al personalității lui. Criticul atît de lucid era unul din oamenii cei mai sensibili pe care i-am cunoscut. Filozoful materialist, format în disciplinele științifice ale secolului al XIX-lea, păstra în sine o vibrație romantică. Sub masca lui făcută parcă dintr-un vechi pergament, încercuită de stufoasa-i barbă roșcată, Ibrăileanu a păstrat pînă la sfîrșitul lui sufletul neliniștit al unui tînăr, recunoscut cu iubire de cei care i-au stat aproape.

Există evenimente și întrebări care te urmăresc ani numeroși după ce s-au produs, aproape toată viața ta. Întîmplarea cu Ibrăileanu venea să confirme o observație pe care o făcusem la sfîrșitul cărții mele despre Eminescu și anume că poezia lui este adecuată sufletului unui om tînăr, în sensul că este

expresia unui tînăr și își găsește deplinul ei ecou în sufletele tinerești. Nici o mirare, de altfel, că lucrurile stau așa, de vreme ce Eminescu a depus pana sa la vîrsta de treizeci și trei de ani și deoarece prin tineretul, care s-a recunoscut mereu în el, s-a transmis răsunetul și slava numelui lui. Dar, la urma urmei, nu se întîmplă la fel cu toți marii lirici ai lumii? Toți au scris pentru tineret și acesta le-a purtat numele pînă la noi. Așa s-a întîmplat cu Dante în *Vita nuova*, cu François Villon, cu Hölderlin, cu Goethe și Schiller, cu Leopardi, cu Byron și Shelley, cu Heine și Rimbaud. Studiată din punctul de vedere al vîrstelor omenești, poezia tuturor acestora reține mai cu seamă experiențele unui om tînăr. Dacă n-ar fi decît marele loc pe care-l deține în ciclul lor tematic sentimentul iubirii, uimirea în fața naturii, revolta față de nedreptatea așezărilor vechi și tot am avea dreptul să facem observația că lirica lumii este forma de expresie a tinereții. S-a întîmplat, desigur, ca marii poeți să trăiască o recrudescență a darului lor, în anii lor înaintați, ca Goethe în *Divanul oriental-occidental*, ca Hugo în poeziile postume din *Toute la lyre*, ca Heine în ultimele sale poezii, dar totdeauna printr-o revenire a sufletului lor de tineri, așa încît Goethe a avut dreptate să spună odată că geniul poetic este o *pubertate repetată*, *eine wiederholte Pubertät*.

Eminescu este, în primul rînd, poetul tineretului, al tineretului românesc, al întregului tineret românesc. Totuși, legătura oricărui om cu locul nașterii sale este forma trăită a legăturii cu patria sa. Fiecare dintre brazii Carpaților crește pe cîte un singur metru de pămînt. Nu există alt mijloc de a comunica cu patria întinsă decît legîndu-te de un loc precis al ei. Eminescu a simțit aceste legături cu mare putere. Este un om al nordului păduros al Moldovei, în care Codrul Cosminului așază marea lui pată de umbră și frăgezime. Cînd evocă poienile deschise, ca un ochi de lumină, în mijlocul pădurii, hîrjoneala păsărilor, izvoarele săltînd pe prundișul lor, pasul ușor al Dianei călcînd pe frunze, poetul notează aspecte văzute ale locului nașterii și rătăcirilor sale. A fost un moldovean și graiul lui, sunînd cu o armonie absolut nouă, a păstrat formele fonetice regionale, ca atunci cînd pune la rimă **sară**, **șede** și **plăcé**. Este în toată firea și manifestarea lui un accent de autenticitate, o legătură prin rădăcini cu datele lui elementare, care îl fac atunci cînd scrie vreunuia din prietenii lui, de pildă lui Caragiale, colegul din redacția *Timpului*, să se exprime cu sfătoșenia unui țăran. Acest om înzestrat cu cultura cea mai întinsă și cea mai adîncă și care arăta competența unui specialist în atîtea ramuri ale științei, în istorie, în filologie și lingvistică, în economie politică, în estetică și filozofie, este în același timp un naiv în înțelesul etimologic al cuvîntului, un **nativus**, adică o personalitate în care adaosurile culturii nu falsificaseră de loc elementele originale ale nașterii sale. Poezia acestui mare moldovean este însă aceea a tuturor românilor, deoarece ea reprezintă cu o mare forță momentul de înnoire al poporului nostru, în epoca lui modernă. Acesta este felul în care ni se lămurește chipul lui în împrejurările de azi, chipul unui reprezentant al progreselor românești. Prin acest mod de a-l înțelege, îmbogățim cu o nouă etapă comentariul perpetuu al

operei sale, adăugăm o perspectivă nouă nenumăratelor puncte de vedere din care această operă a fost privită pînă acum şi va continua a fi privită în toate secolele viitoare.

Nu se va putea arăta îndeajuns adîncimea transformărilor pe care le suportă societatea românească în prima jumătate a secolului trecut, o dată cu luptele şi aspiraţiile claselor profunde ale poporului nostru către libertatea naţională şi socială. Toate veacurile anterioare ale istoriei românilor aduseseră schimbări mai mici decît cele care se petrec în puţinele decenii pregătitoare ale mişcării de la 1848. Statismul vechii societăţii româneşti este acela al feudalităţii în toate ţările lumii. Sute de ani s-au menţinut aceleaşi aşezări economice şi politice, aceleaşi moravuri, aceeaşi cultură.

Deodată gheţurile încep să se topească. Adie un vînt primăvăratic care degajează individualitatea creatoare în Ardeal, în Moldova, în Muntenia. Începe una din epocile cele mai atrăgătoare ale istoriei noastre, pe care o putem pricepe cu adevărat, folosind nu numai categoriile ştiinţei dar şi intuiţiile fanteziei poetice, aşa cum a făcut Camil Petrescu în romanul *Un om între oameni*. Limba se degajează din legăturile vechii sintaxe, atît de greoaie încît rareori se putea atinge prin ea expresia spontană a sentimentului şi a gîndirii. Noii scriitori încep să noteze experienţele şi simţirile lor personale, într-o limbă firească, apropiată de a poporului. Curiozitatea intelectuală împinge ancheta ei către zonele apropiate şi cele mai depărtate ale patriei şi ale lumii, punînd bazele ştiinţelor istorice, filologice şi naturale în ţara noastră. Apar primii istorici, primii lingvişti, primii arheologi, primii folclorişti şi naturalişti. Apar primii pictori portretişti, care reproduc cu sensibilitate şi iscusinţă fizionomia individuală a modelelor lor. Unii dintre românii vremii simt chemarea scenei şi se urcă atunci pe scîndurile ei tineri care întrupează furtuna patimilor omeneşti în eroii tragediilor şi comediilor clasice. Se formează prima mişcare muzicală modernă, pentru că oamenii doresc să-şi audă sufletul lor renăscut în mărturisirile misticii şi la Bucureşti, la Iaşi, la Sibiu, este ascultat Beethoven şi Mozart, pînă cînd să apară primii compozitori români.

S-a vorbit uneori despre vîrsta culturilor. O cultură are vîrsta oamenilor care o reprezintă în mod mai caracteristic. Nu este adevărat că diferitele culturi sînt tinere la începuturile lor. Cultura greacă devine tînără abia în secolul al V-lea, o dată cu glorificarea tinerilor învingători ai jocurilor olimpice în cîntecele lui Pindaros, cu reprezentarea splendorii lor fizice în statuile lui Polyclet. Cultura medievală a popoarelor occidentale devine tînără îndată ce se impune idealul tineresc al cavalerismului în lirica, în romanele secolului al XII-lea şi al XIII-lea. Tot astfel, cultura noastră, dominată pînă către finele secolului al XVIII-lea, de figura bătrînească, purtătoare a unei înţelepciuni tradiţionale, a boierului divanit, a învăţatului religios şi a cronicarului, îşi cucereşte tinereţea abia cu scriitorii, cu istoricii, cu gînditorii şi luptătorii politici care pregătesc revoluţia de la 1848. În acest an numai Ion Eliade Rădulescu a depăşit vîrsta de patruzeci de ani ; au trecut de treizeci Gr. Alexandrescu şi Bolliac ; n-au încă treizeci Alecsandri, Bolintineanu şi Nicolae

Bălcescu. Pe acesta din urmă moartea l-a păstrat tînăr și figura lui vine către noi cu aureola lui de tînăr martir. Deși știința lui este sigură, adîncă și cugetarea lui politică manifestă cea mai serioasă maturitate, există în tot ce a scris Bălcescu o notă de emoție și cucernicie, o puritate și, aș spune, o ingenuitate a simțirii, care ne vorbesc îndeajuns de sufletul generos al unui tînăr.

Avîntul culturii românești în secolul al XIX-lea aduce cu sine o puternică revărsare lirică a sufletului său. Căci tînărul descoperă lumea, descoperindu-se pe sine, ascultînd în sufletul său chemările lumii vaste și necunoscute. Începe atunci șirul poeților pe care Eminescu i-a evocat în *Epigonii,* Mumulean și Sihleanu, Donici și Pann, Eliad și Bolliac, Cîrlova și Alexandrescu, Bolintineanu, Murășan și Alecsandri, un șir pe care-l încunună el însuși, Eminescu, reprezentantul cel mai de seamă al curentului de înviere a sensibilității românești în epoca noii ei tinereți. În *Epigonii,* Eminescu se înfățișează pe sine, în contrast cu toți acei înaintași, drept omul unei epoci : blazate, triste și reci, lipsite de felul vizionar al înaintașilor. Este și aici o atitudine a tînărului care găsește, de fapt, în închipuita blazare a sufletului său, un moment al sensibilității lui neliniștite. Modelul acestei atitudini a fost fixat către începutul secolului de un tînăr poet de geniu, de lordul Byron, și de atunci, vreme de mai multe decenii, figura tînărului copleșit de tristețe, purtînd doliul iluziilor sale, apare în toate literaturile lumii. Dar citiți mai departe cartea lui Eminescu, comparați-o cu tot ce s-a scris înaintea lui și veți întîmpina în ea documentul unei uriașe revoluții a sensibilității românești, în care culminează lirismul secolului său.

Am scris și am vorbit adeseori despre poezia lui Eminescu. Întocmai ca pentru mulți oameni din generația mea, poezia aceasta a fost principalul eveniment intelectual al tinereții mele. Cultul lui Eminescu s-a format încă din timpul ultimilor ani de viață ai poetului, ca rezultatul faptului că toate năzuințele poporului nostru, întregul torent de simțiri trezite la viață prin dezghețarea vechii împietriri, s-a recunoscut în această poezie și a impus prestigiul ei. Am citit-o deci și am recitit-o încît, ca atîți alții, aș fi putut spune și eu, împreună cu Vlahuță :

„Tot mai citesc măiastra-ți carte,
Deși ți-o știu pe dinafară".

Dar dacă încerc să adun laolaltă impresiile culese în timpul unei atît de lungi frecventări și dacă, dorind să mă pricep pe mine, caut să-l înțeleg pe el, pe marele poet, mi se pare că rolul, valoarea și răsunetul poeziei eminesciene provin din faptul de a fi extins enorm orizontul nostru intelectual și moral. Poezia lui Eminescu evocă o imagine a lumii înzestrată cu toate dimensiunile prelungite pînă la limita lor cea mai îndepărtată. Înălțimea, adîncimea, extensiunea acestei lumi în toate direcțiile sînt imense și fără nici o analogie în tot ce au scris poeții români mai înainte. În vastul univers al poeziei eminesciene, gîndul omenesc este purtat pînă la ultimele și cele mai înalte între-

bări ale lui şi sentimentele omeneşti sînt urmărite în ecourile lor cele mai profunde. Înălţimea, vastitatea şi adîncimea sînt trăsăturile principale ale lumii şi simţirii eminesciene şi, realizîndu-le în sine însuşi, cititorul român a simţit acea îndepărtare a limitelor sale, acea creştere interioară, care ne dă dreptul a recunoaşte, în poezia lui Eminescu, evenimentul cel mai important al culturii noastre moderne.

Extensiunea şi adîncimea universului eminescian se desfăşoară în timp pînă la origini. Poetul evocă începuturile lumii, starea nedeterminării primitive, anterioară diferenţierii dintre fiinţă şi nefiinţă, ca în versurile *Scrisorii I*, inspirat din *Rig-Veda*:

„La-nceput, pe cînd fiinţă nu era, nici nefiinţă,
Pe cînd totul era lipsă de viaţă şi voinţă,
Cînd nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns...
Cînd pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns.
Fu prăpastie? genune? Fu noian întins de apă?
N-a fost lume pricepută şi nici minte s-o priceapă,
Căci era un întuneric ca o mare făr-o rază,
Dar nici de văzut nu fuse şi nici ochiu care s-o vază.
Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface
Şi în sine împăcată stăpînea eterna pace!...".

Citim şi astăzi versurile acestea cu uimirea cu care le-am parcurs întîia oară, urmărind seria ei eclatantă de antiteze, obţinute prin negarea cuvîntului anterior prin particula negativă (fiinţă, nefiinţă, pătruns, nepătruns), prin varierea diatezei (nu s-ascundea, era ascuns), prin alternarea modurilor (de văzut, s-o vază), prin derivarea deosebită a aceleaşi rădăcini (împăcată, pace). Nimeni, înaintea lui, nu dispusese de posibilităţile limbii române cu o libertate suverană, la fel cu aceea atinsă de Eminescu prin utilizarea tuturor funcţiunilor limbii, a întregii ei fiziologii, a tuturor formelor flexiunii şi derivării ei. Limba română devine un instrument absolut docil în mîna lui magistrală şi poetul o foloseşte pentru a exprima gînduri şi viziuni cum nu se mai luminaseră niciodată într-o minte românească.

Extinderea infinită a universului în timp se însoţeşte cu extinderea lui în spaţiu. Toată lumea îşi aminteşte de zborul cosmic al *Luceafărului*:

„Porni luceafărul. Creşteau
În cer a lui aripe,
Şi căi de mii de ani treceau
În tot atîtea clipe.

Un cer de stele de dedesupt,
Deasupra-i cer de stele —
Părea un fulger ne-ntrerupt
Rătăcitor prin ele".

De cînd cu un rezultat al transformării icoanei astronomice a lumii, Giordano Bruno a descris un zbor infinit, într-una din strofele *Furiilor eroice ;* motivul literar al zborului cosmic a revenit de mai multe ori în poezia modernă. Îl întîmpinăm la Milton, la Byron, la Victor Hugo. Ar fi o interesantă cercetare de literatură comparată urmărirea felului în care, după ce apăruse la mai mulţi înaintaşi, motivul acesta reapare într-o formă nouă la poetul nostru. Cînd este purtat de Lucifer în nemărginirea spaţiului, Cain al lui Byron vede miriadele de lumi şi, printre ele, puternicele fiinţe de altădată, înaintaşii lui Adam, a căror imagine ajunge în acel punct al înălţimii mai încet decît zborul perechii zburătoare în catapeteazma lumii. Infinitul este pentru poetul englez, regiunea morţii, a formelor care-au trăit odată şi Byron şi-o reprezintă cu categoriile paleontologiei moderne. Cain vede fantomele fiinţelor puternice din vechile evuri ale pămîntului, natura puternică şi fericită, faţă de care lumea noastră nu este de cît o **ruină.** Ajuns în acelaşi loc al înălţimii, poetul nostru vede altceva. El asistă la naşterea lumii, la faptul demiurgic al creaţiei şi viziunea lui este incontestabil una din cele mai grandioase din cîte s-au luminat vreodată în fantezia unui poet modern :

„Şi din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea de-ntîi,
Cum isvorau lumine.

Cum isvorînd îl înconjor
Ca nişte mări, de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor,
Pîn' piere totul, totul ;

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaşte,
Şi vremea încearcă în zadar
Din goluri a se naşte.

Nu e nimic şi totuşi e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe".

Mintea lui Eminescu lucrează cu ideea originilor lumii, a infinitului, a creaţiei, adică cu cele mai înalte concepte făurite de raţiunea omului. Printre acestea, ideea eternităţii stăpîneşte mintea sa într-asemenea măsură, încît una din atitudinile cele mai obişnuite ale poeziei sale este considerarea lucrurilor în perspectiva eternităţii, **sub specie aeternitatis.** În iubirea lui, el vede efectul

unei afinităţi, deopotrivă **cu setea cea eternă ce-au după olaltă lumina de-ntuneric şi marmura lactă.** Iubirea se desprinde pentru el pe fundalul eternităţii şi poetul vrea să cucerească imaginea iubitei din **noaptea vecinicei uitări în care toate curg.** Această imagine îi apare uneori **în zarea eternei dimineţi.** Durerea de a trăi el o mîngîie prin aspiraţia **intrării în vecinicul repaos,** prin **stingerea eternă.** Agitaţiei atît de zadarnice a vieţii din jur el îi opune **raza gîndului etern.** Este, în toată poezia lui Eminescu, o considerare a lucrurilor foarte de sus şi foarte de departe, dintr-un punct de vedere care ruşinează orice îngustime a minţii, orice egoism limitat. Marea superioritate intelectuală a poetului este una din formele cele mai izbitoare ale manifestării lui şi aceea care explică prestigiul atît de covîrşitor al operei sale.

Evident, superioritatea intelectuală este o însuşire a omului. Această superioritate nu devine o însuşire a poetului şi a operei decît în măsura în care ea se face vizibilă în imaginile poeziei. Este ceea ce se întîmplă la Eminescu, a cărui poezie se desfăşoară necontenit în orizontul infinit al lumii şi al cugetării. S-ar putea studia poezia din punctul de vedere al felului în care poetul încadrează situaţiile evocate de el, ceva asemănător cu punerea în pagină a pictorilor. Într-un rînd, poetul îşi aminteşte de o dragoste apusă, de o iubită pierdută. Această situaţie sentimentală îi sugerează comparaţia cu o imagine care se desfăşoară pînă în punctul cel mai îndepărtat al zării. Ochiul cuprinde nesfîrşite întinderi în poezia *De cîte ori iubito... :*

> „De cîte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
> Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte :
> Pe bolta alburie o stea nu se arată,
> Departe doară luna cea galbenă — o pată ;
> Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
> O pasăre pluteşte cu aripi ostenite,
> Pe cînd a ei pereche nainte tot s-a dus
> C-un pîlc întreg de păsări, pierzîndu-se-n apus.
>
> Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
> Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
> Visîndu-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.
>
> . . . .
>
> Suntem tot mai departe deolaltă amîndoi,
> Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ,
> Cînd tu te pierzi în zarea eternei dimineţi".

Necontenit i se prezintă lui Eminescu comparaţii care nu sînt împrumutate unei sfere limitate de viaţă, ci sferei celei mai întinse a naturii, a planetei întregi, a cosmosului. Mohoreala din sufletul său el o compară cu **iarna cea eternă a nordului polar.** Gîndurile lui apar ca nişte **corăbii negre** (ce) **se leagănă de vînt. Cu pînzele-atîrnate departe de pămînt.** Imaginea iubitei,

ivită în amintire, este ca luceafărul pe mări. Şi altădată apariţia iubitei produce o liniştire ca răsărirea stelei în tăcere. Puterea fanteziei poetului de a situa orice imagine în perspective imense s-a exercitat nu numai în spaţiu, dar şi în timp. Cu acea pornire de a coborî pînă la origini, pînă în străfunduri, el a alcătuit odată una din strofele care îl uimeau mai mult pe Ibrăileanu :

„Căci te iubeam cu ochi păgîni
Şi plini de suferinţi,
Ce mi-i lăsară din bătrîni
Părinţii din părinţi".

Este foarte greu de a tălmăci această strofă, al cărei adevăr atît de atingător nu este de loc uşor de trecut în alte cuvinte decît cele ale ei proprii. Iubirea îi apare poetului ca o emanaţie a unei aspiraţii spre fericire, formate în trecutul de suferinţe al unui neam întreg de oameni, ca o vocaţie transmisă prin şirul nesfîrşit al generaţiilor. Nimeni n-a mai vorbit în acest fel despre iubire, spunea Ibrăileanu. În adevăr, nimeni n-a mai vorbit în acelaşi fel şi n-a creat, în expresia sentimentelor omeneşti, perspective atît de depărtate şi de adînci.

Adîncimea timpului, perspectiva vechimii în legătură cu foarte multe dintre impresiile sale, produc unele din sentimentele care l-au urmărit mai statornic pe Eminescu. Poetul se mişcă într-o lume cu un lung trecut. Limba, pe care este conştient că o toarnă într-o formă nouă, e veche şi înţeleaptă. A citit mucedele pagini scrise de mîna cea veche a-nvăţaţilor mireni. Priveşte cum plutesc corăbii învechite. Evocă piramidele-nvechite, bolta cea înaltă a unei vechi biserici ; ascultă basmul vechi al zînei Dochii. S-ar părea că vechimea nu poate fi decît o calitate a culturii, a monumentelor ei. Prima impresie pe care o primim cînd stabilim contactul cu o civilizaţie necunoscută mai înainte este aceea a relativei ei vechimi. Sfera de asociaţii cu care înconjurăm, ca printr-o aureolă, aspectele văzute ale culturii, este mai bogată, atunci cînd ne găsim în faţa unuia din monumentele timpurilor vechi. Respectul pentru o civilizaţie este mai mare, dacă ne spunem că au ridicat-o oamenii care au trăit cu multe secole înaintea noastră şi că munca oamenilor, deprinderea concepţiilor înalte şi îndrăzneţe, s-au păstrat fără întrerupere de-atunci. Ceea ce au creat valabil generaţiile trecute se adună în toate manifestările văzute ale unei civilizaţii şi creează farmecul, forţa şi prestigiul ei. Eminescu s-a mişcat tot timpul într-o asemenea lume a vechimii. Colecţionar de vechi manuscrise, cititor al cronicilor, studios al vechilor filozofii şi religii, de pildă al celor ale Indiei, pe care le-a studiat printre cei dintîi dintre noi, curios de limbile şi literaturile antice, din care traduce din cînd în cînd, lumea de cultură a lui Eminescu coboară adînc în timp şi vădeşte unul din cele mai largi orizonturi ale vremii sale. Interesant este că perspectiva vechimii se asociază uneori cu simţurile lui cele mai intime şi mai personale. În *Sara pe deal*

care este o idilă, evocarea unui moment de pace fericită în tovărăşia iubitei, armonia se stabileşte şi prin comunicarea cu trecutul de cultură al locului, prin solidaritatea cu nesfîrşitul şir de oameni care au trăit în acelaşi peisaj, au ridicat vechile case, au ascultat glasul vechiului clopot :

„Nourii curg, raze-a lor şiruri despică,
Streşine vechi casele-n lună ridică,
Scîrţiie-n vînt cumpăna de la fîntînă,
Valea-i în fum, fluiere murmură-n stînă.
Şi osteniţi oameni cu coasa-n spinare
Vin de la cîmp ; toaca răsună mai tare,
Clopotul vechi împle cu glasul lui sara,
Sufletul meu arde-n iubire ca para".

Cîntecul de dragoste al lui Eminescu răsună astfel într-o lume veche, în consonanţă cu viaţa care a poposit în nenumărate exemplare umane anterioare, mişcate de aceeaşi năzuinţă spre fericire, mai înainte de a se aprinde încă o dată în sufletul lui. Ceva din sentimentul unei adînci legături cu întreaga viaţă omenească alcătuieşte fundalul acestei idile şi explică farmecul, răsunetul ei atît de răscolitor în inimile noastre.

Am spus că vechimea ar părea că nu poate fi decît o calitate a culturii. Totuşi, Eminescu percepe vechimea şi se lasă fermecat de ea şi în aspectele naturii, ca atunci cînd ne vorbeşte despre **teiul nalt şi vechi,** despre **străvechii codri,** despre **vechii munţi,** despre **vechiul salcîm,** despre **antica mare** ş.a. Vechimea apare aici ca trăinicie, ca rezistenţă la durată, totuşi nu într-un sens cu totul deosebit de cel întîmpinat mai înainte. Căci atunci cînd poetul se adresează iubitei :

„Lasă-ţi lumea ta uitată,
Mi te dă cu totul mie,
De ţi-ai da viaţa toată,
Nime-n lume nu ne ştie.
Vin'cu mine, rătăceşte
Pe cărări cu cotituri,
Unde noaptea ne trezeşte
Glasul vechilor păduri".

această erupţie a unui accent care aminteşte de vechimea, de trăinicia naturii, aruncă un reflex măreţ asupra scenei de dragoste, ţesută parcă din substanţa cea mai fragilă, şi degajă în simţirea noastră o undă de încredere în viaţă. În *Sara pe deal* iubirea poetului se desfăşoară în perspectiva vieţii omeneşti de multe veacuri, aici în ambianţa naturii eterne. Poate deci că soarta noastră nu este un accident lipsit de însemnătate, poate că iubirile nu sînt atît de pieritoare, poate că nu sîntem făcuţi din spumă, din ceaţă şi poate că exis-

tenţa noastră nu este un simplu vis, dacă mărturiile omenirii trecute şi a naturii eterne în jurul nostru ne asigură mereu de trăinicia vieţii. Cugetul de atîtea ori îndurerat al poetului, de atîtea ori asaltat de îndoieli, regăseşte această mîngîiere supremă graţie darului său de a cuprinde întregurile mari ale lumii şi ale vieţii.

Lumea lui Eminescu este vastă, graniţele ei se confundă cu ale cosmosului întreg, cultura este veche, natura este eternă. Aceeaşi pornire de a îndepărta limitele se vădeşte la Eminescu şi în pictura sentimentelor omeneşti. Adîncimea este una din însuşirile universului moral al lui Eminescu. Într-o cercetare asupra „Epitetului eminescian", am arătat că epitetele **adînc, profund, adîncit,** printre cele mai caracteristice ale poeziei lui Eminescu, desemnează fie dimensiunile fizice ale naturii, fie expresia omenească, fie o anumită calitate a sentimentelor. Se înţelege că epitetul **adînc**, aplicat aspectelor naturii, ca, de pildă, în legăturile de cuvinte **adîncile ape, genunea cea adîncă, adîncile dumbrăvi, codri adînci** etc. aparţine aceleiaşi tendinţe de a extinde imaginea lumii văzute, observate şi mai sus. Faptul nou pe care doresc să-l pun în lumină provine din asocierea epitetului **adînc** cu expresia omenească sau cu alte manifestări expresive ale omului (de pildă glasul său) sau cu notaţia sentimentelor omeneşti. Zugrăvind chipul Cezarului în *Împărat şi proletar*, poetul zugrăveşte **zîmbirea lui deşteaptă, adîncă şi tăcută.** Ochii Luceafărului **lucesc adînc, himeric.** Ni se evocă **noaptea adîncă** a ochilor, **adîncul glas de aramă** etc. Prezenţa unui plan în adîncime, perspectiva care se afundă către regiunile mai ascunse ale sufletului, este o caracteristică permanentă a evocării omului în poezia lui Eminescu. Tot astfel simţirile omului par a veni din regiuni îndepărtate. Demonul din *Înger şi demon* simte la apropierea iubitei o **mulţămire adîncă.** Poetul îşi mărturiseşte **jalea adîncă, dorul lui atît de adînc,** şi într-unul din sonete, el exclamă :

> „Tu nici nu ştii a ta apropiere
> Cum inima-mi de-adînc o linişteşte,
> Ca răsărirea stelei în tăcere".

Un psiholog s-ar putea întreba ce anume calitate a sentimentelor omeneşti desemnează termenul **adînc** ? Poate nu altceva decît faptul că simţirile adînci sînt cele care se leagă de straturile cele mai stabile ale organizaţiei noastre şi ne angajează în întregime ; au ceva hotărîtor în ele. Vastul orizont al lumii lui Eminescu cuprinde în el şi viaţa sufletească. Evocînd omul în reacţiile lui fundamentale şi decisive, poezia lui Eminescu determină reacţii corespunzătoare în sufletul cititorului său. Puterea ei răscolitoare provine şi din această pricină. Lectura lui Eminescu a fost pentru toate generaţiile apărute de la moartea lui un eveniment capital. Prin Eminescu, gîndirea şi sensibilitatea românească au trăit o extindere a orizontului lumii, al cugetării şi al simţirii care ne-au transformat în mod esenţial. Fără el am fi cu toţii altfel şi mai săraci.

Prima îmbogăţire sufletească, prin Eminescu, au simţit-o contemporanii lui, tinerii care găseau în poeziile sale prilejul acelei îndepărtări a limitelor, acea

vastă perspectivă asupra lumii și vieții, acea creștere și eliberare interioară în care culminau îndemnurile de progres ale secolului al XIX-lea, continuate de noi, astăzi. Tinerii contemporani ai lui Eminescu au fost martorii dramei lui, au trăit momentul în care s-a răspîndit vestea despre înnoptarea minții geniale a poetului. Emoția a fost mare, în țară, în acel iunie al anului 1883. Caragiale varsă lacrimi de durere la auzul veștii grozave. În anul următor, sănătatea poetului pare că se ameliorează și, prin decembrie, Vlahuță îl vizitează la Iași. Cu cîteva lui înainte apăruse, în *România liberă*, oda lui Vlahuță: *Lui Eminescu*. Această poezie prezintă interesul istoric de a fi înregistrat felul reacțiunii publice față de drama lui Eminescu. Poetul este prezentat ca o victimă a geniului, dar și a epocii sale, ca un martir care a luat asupră-și plînsul și durerea tuturora. Perspectiva socială nu lipsește deci din înțelegerea poeziei lui Eminescu, așa cum o vădește oda lui Vlahuță. Această odă fixează apoi imaginea unui Eminescu trăind într-o zodie tristă, sub năvala unui potop de negre gînduri, copleșit de durere dar și de răzvrătire. Ceea ce s-a numit timp de zeci de ani pesimismul lui Eminescu s-a format în mare măsură sub influența interpretării lui Vlahuță. Dar despre marea extindere a imaginii lumii în poezia lui Eminescu, oare oda lui Vlahuță nu ne spune nimic? Ba da, atunci cînd poetul evocă împărățiile nețărmurite ale gîndirii marelui său înaintaș. Dar cu toată această trăsătură în tablou, imaginea totală este făcută din tonuri întunecate. Cîntărețul odei acordă lira sa în tonul minor:

„Și te-nțeleg, te simt aproape,
Cu-aceeași suferință-n față,
Cu ochii gînditori și galeși
Sătul de trudnica-ți viață".

Am mai avut prilejul să-l cunosc pe Alexandru Vlahuță după primul război mondial, cînd mă duceam să-l vizitez, împreună cu alți ucenici în ale literaturii, în modesta lui locuință din strada Visarion. Era un om îmbătrînit înainte de vreme, gîrbov, cu fața brăzdată de cute adînci, cu priviri melancolice, gata parcă să elibereze efuziunea lacrimilor. Părul lui, bogata lui coamă rebelă se revărsa peste fruntea-i chinuită cu o șuviță de catran pe care o ascundea pe jumătate; șuvița asemănată odată de Iorga cu pana corbului fatidic al lui Edgar Poë veghind pe creștetul poetului. Vlahuță ne primea cu prietenie, cu simplitate, cu bunăvoință. Era bucuros să spuie fiecăruia din noi un cuvînt de prețuire și încurajare. Ne găseam lîngă prietenul lui Caragiale, al lui Delavrancea, al lui Gherea, al lui Nicolae Grigorescu și eram fericiți să ascultăm din gura lui amintiri despre toți aceștia. „*Caragiale*, ne spunea el, *a fost un mare scriitor, dar povestitorul oral, improvizatorul, depășea în el pe scriitor*". Și își amintea atunci de invenția nesecată a discursului lui Caragiale, de aparițiile lui subite și surprinzătoare, ca aceea cînd, așteptat pentru a fi sărbătorit cu prilejul zilei sale de naștere, Caragiale vine într-un tîrziu, cu figura ostenită a unui om apăsat de o durere și începe să povestească nașterea unui prunc într-o locuință sărăcăcioasă dintr-o suburbie a Ploieștilor, copilăria lui plină de lipsuri, învățătura întreruptă de grelele

nevoi ale familiei, viața lui de gazetar pe la foile boierilor conservatori, disprețul cu care a avut de atîtea ori de luptat mîndria și geniul lui. Ce era de sărbătorit într-o astfel de existență? Ce bucurie putea produce în sufletul aceluia care și-o amintea? Invitații lui Vlahuță veniseră pentru o adunare veselă, dar s-au ivit lacrimi în ochii multora și seara a continuat cu melancolie.

Am păstrat despre Vlahuță amintirea unui om stăpînit de cultul prieteniei. Este știut, de altfel, că o mare parte a activității lui a consacrat-o proslăvirii prietenilor săi, lui Eminescu, lui Grigorescu, lui Delavrancea. Invidia sau, cel puțin, impaciența față de meritul străin, destul de deseori observată de psihologi, nu se ivea de loc în sufletul curat și drept al acestui scriitor, a cărui operă va trăi prin valoarea ei etică. A fost, față de contemporanii mai înzestrați decît el, o admirabilă violină a doua, voce caldă în acompaniament, și, cu acest rol, a secundat el și gloria lui Eminescu, pentru a o transmite noilor generații. A transmis-o însă în felul său, așa cum s-a format într-un moment în care rolul social al scriitorilor era așa de puțin recunoscut, încît viața lor se desfășura oarecum în marginea societății, cotind cu greutate printre potentați și îmbuibați. Zugrăvind imaginea unui Eminescu apăsat de trudnicia vieții lui, **rîvnind pe cel ce nu există**, Vlahuță intona propria lui elegie. Iar această elegie răsuna atît de potrivit cu sensibilitatea scriitorilor și intelectualilor vremii, încît s-a stabilit pentru o epocă întreagă portretul în tonuri întunecate al marelui poet.

Astăzi figura lui ne apare altfel. După aproape șaizeci de ani de la moartea lui, avem o perspectivă suficientă pentru a-l înțelege, în cadrul larg al întregii culturi românești. Îl vedem venind de departe, Eminescu este un călător al drumurilor lungi. Pe sandalele lui stă praful veacurilor. L-au împins spre viață forțele multă vreme zăgăzuite ale poporului român, eliberate în secolul trecut de trezirea claselor profunde ale societății către conștiința libertății sociale și naționale, dar care au ajuns abia în el la explozia lor măreață. Au contribuit să-l formeze vechea noastră cultură, scrisă și populară, pe care el a cunoscut-o ca puțini alții în vremea lui, și întreaga cultură mondială, asimilată în mod adînc de el. Stă pe o culme. N-are ochii galeși. Are priviri de vultur și de demon. Pătrunde pînă la taina originilor, pînă în infinitul cosmic. În jurul lui se întinde lumea vechimii. A venit de departe și știe să-și amintească de locurile plecării lui. Înțelege fiecare lucru, fiecare eveniment în legăturile lor cu întregimea lumii și a vieții. Deasupra minții lui de poet și cugetător străjuie eternitatea. Poate deveni deci sarcastic sau plin de milă față de tot ce este agitație stearpă, minciună sau josnicie. Disprețul flutură din cînd în cînd pe buzele lui. Deci, cu toate că a îndurat sărăcia mai tot timpul și a trebuit să-și agonisească existența în situații subalterne, deși este singur și bolnav, cu toate că n-are nici o bucurie, că pe trupul lui apar răni și mintea lui trăiește mai multe rupturi de echilibru, ne este greu să-l considerăm pe Eminescu drept o victimă. În sufletul lui triumfă energia intelectuală și artistică a unui popor întreg. Are o conștiință clară a superiorității lui. Știe că este Luceafărul.

Rămîne deci aliatul nostru de-a pururi, însoţitorul nostru în toate momentele în care poporul nostru dînd noi lupte pentru libertate, pentru afirmarea lui în rîndul celorlalte popoare libere ale lumii, are nevoie să-şi cunoască puterile şi valoarea lui, aşa cum i le vădeşte unul din fiii lui cei mai geniali. Ne găsim într-un astfel de moment al luptelor pentru libertate şi adîncul, puternicul spirit al lui Eminescu apare ca un aliat al luptelor noastre. Este mărturia cea mai elocventă pe care o putem invoca pentru drepturile poporului român de a trăi liber de opresiunea şi exploatarea exercitate dinlăuntrul sau dinafara graniţelor lui. Eminescu a avut, în dezvoltarea poporului nostru, rolul de a-l fi înzestrat cu încredere în forţele lui intelectuale şi morale. Pentru prima oară, citindu-l, lăsîndu-se pătrunşi de puterea răscolitoare a cîntecului lui, românii au dobîndit conştiinţa de a fi dat lumii întregi, literaturii universale, pe unul din cei mai mari poeţi ai ei. Dacă Eminescu a putut apărea este un semn al vocaţiei întregului popor. Şi, de fapt, pe urmele lui, pe drumurile tăiate de zborul minţii lui geniale, în zarea largă deschisă de mîndrele-i priviri, au putut apărea, în ultima jumătate de secol, spirite îndrăzneţe şi fecunde. Efortul nostru mai nou de cultură s-a desfăşurat în lumea lărgită pentru noi de Eminescu. Dar dacă vocaţia noastră culturală este astfel dovedită şi ne dă dreptul de a aspira spre îmbogăţirea întregii culturi a lumii, avem atunci îndreptăţirea să trăim cu demnitate, liberi de exploatare şi de împilare. Păşim deci alături de Eminescu în luptele zilei de azi. Vom păşi multă vreme alături de el.

Atitudinea şi formele eului în lirica lui Eminescu

Poezia lirică trece drept acea formă a creaţiei literare, în care poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunile, sentimentele şi aspiraţiile sale cele mai intime. Îndrumarea psihologică a poeticii la sfîrşitul veacului trecut a nuanţat şi a îmbogăţit această definiţie tradiţională. Îi datorăm astfel lui Wilhelm Scherer observaţia că poetul liric nu vorbeşte totdeauna în numele său şi nici n-are nevoie s-o facă. Cunoscutul istoric şi teoretician al poeziei distinge în a sa *Poetică*, o lucrare postumă apărută abia în 1888, alături de lirica debitată la persoana întîi, o poezie în care poetul exprimă sentimentele sale de sub o mască străină şi o poezie în care poetul, asimilîndu-se cu un personaj felurit, aşa cum face totdeauna creatorul de caractere dramatice şi epice, exprimă sentimente care nu sînt propriu-zis ale sale, deşi energia generală a sufletului său le susţine şi pe acestea. Alături de o lirică personală stă deci o lirică mascată şi o lirică a rolurilor[1]. Restrîngîndu-se la materialul pe care îl vom folosi în cuprinsul acestei expuneri, cine nu observă printre poeziile lui Eminescu deosebirea dintre bucăţi ca *Singurătate*, *Rugăciunea unui dac* şi *Înger şi demon?* În cea dintîi, primim oarecum mărturisirea directă a poetului ; în cea de-a doua, ea ne parvine prin amplificatorul unei măşti tragice şi eroice. Cît despre *Înger şi demon*, cu toate că în figura şi sentimentele „*demonului*" poetul tînăr înregistrează ceva din reflexele conflictelor personale, cine nu observă preocuparea sa de a pune în scenă şi de a spori intensitatea patetică a sentimentelor, peste limitele la care l-ar fi obligat vorbirea în numele propriu ?

---

[1] Scherer vorbeşte de *Ichlyrik, Maskenlyrik* şi *Rollenlyrik.*

Cercetători mai noi, care nu resping foloasele discriminării psihologice în studiul poeziei, s-au îndoit uneori de valoarea vechilor distincții ale lui Wilhelm Scherer. Astfel, un Emil Geiger crede că între lirica personală și mascată nu se poate stabili nici o deosebire esențială. Diferența celor două varietăți ar privi o modalitate tehnică cu totul exterioară, care ar lăsa neatins fondul însuși al sentimentelor exprimate. Din această pricină, Geiger este de părere că așa-numita lirică mascată poate fi trecută în categoria mai largă a liricii personale, pe lîngă care urmează să se mențină, ca o a doua varietate, numai lirica rolurilor, în care expresia unor sentimente în parte sau în total străine de ale poetului îndreptățește gruparea lor separată[1]. Cu toată limpezimea pe care un astfel de raționament poate s-o invoce în favoarea sa, ne este cu neputință a-l subscrie. Debitul liric în nume propriu sau debitul de sub o mască eterogenă nu alcătuiesc două procedee exterioare și lipsite de însemnătate. Poetul nu alege cu indiferență pe unul sau pe altul, fără să spere nimic de la efectul procedeului întrebuințat. Cele două modalități ale debitului liric corespund mai degrabă unor atitudini felurite ale eului poetic și influențează adînc felul sentimentelor manifestate. Eul liricii mascate este mai îndrăzneț, mai viu colorat, mai radical în judecățile și simțirile sale. Sub masca străină pe care poetul și-o asumă izbucnesc porniri ale naturii sale comprimate îndeobște de individualitatea lui burgheză. Nu se pot exprima aceleași lucruri fie că poetul se înfățișează pe sine la masa de lucru, în decorul familiar, fie că el vorbește ca un dac, în clipa rugăciunii adresate Zeului său. În primul caz, eul poetului este acordat pentru intimitate, o surdină invizibilă coboară peste simțirea lui și șoaptele cu care se exprimă nu pot traduce decît nuanțe discrete ale experienței subiective. De sub masca dacului păgîn, vocea poetului capătă însă sonorități de trîmbiță și sentimente excesive, înăbușite de obicei, urcă la suprafață și se declară cu tărie. Fără îndoială că în ambele cazuri poetul dă glas experiențelor eului său, numai că de fiecare dată eul se găsește într-o altă atitudine, este altfel acordat și are un cuprins pe măsura acestor cadre generale.

Dar dacă deosebirea dintre lirica personală și mascată trebuie menținută cu orice preț, sub sancțiunea pierderii unuia din cele mai eficace mijloace ale caracterizării literare, nu cumva diferența dintre lirica mascată și aceea a rolurilor ar putea fi totuși suprimată? În definitiv un rol este tot o mască străină. Cine ne autorizează oare a declara că într-un caz poetul exprimă sentimente străine, pe cînd în cel de-al doilea el articulează pe ale sale? Psihologii moderni sînt înclinați a recunoaște un fundament liric pînă și în roman, pînă și în dramă. În creația reputată a fi cea mai obiectivă, în creația epică, observatorul pătrunzător recunoaște confesiunea personală. „*A fi romancier*, scrie o dată Thibaudet, *înseamnă a poseda lampa minerului, care îngăduie individului să purceadă dincolo de conștiința-i clară, pentru a căuta tezaurele*

---

[1] Emil Geiger, *Beiträge zu einer Aesthetik der Lyrik*, 1905, p. 54.

obscure ale memoriei și ale posibilităților lui"[1]. Nu, așadar, prezența sau absența experienței subiective precizează diferența dintre epică și lirică și, cu atît mai puțin, aceea dintre lirica personală, mascată și a rolurilor. Deosebirea provine în toate aceste spețe din felurita atitudine a eului poetic. Astfel, dacă eul liricii mascate este un eu mai îndrăzneț, dezlănțuit, lirica rolurilor pune în mișcare un eu care se joacă și care experimentează posibilități dintre cele mai îndepărtate ale sale. Poetul care își asumă o mască eterogenă o face pentru a manifesta mai răspicat sentimentele lui cele mai profunde, cele care aderă la partea cea mai intimă a propriei naturi. Poetul rolurilor intră într-o individualitate străină făcînd descoperiri neașteptate în sine însuși, reactivînd laturile nedezvoltate și excentrice ale naturii sale. Poetul pune masca pentru a fi mai el însuși ; el intră însă într-un rol pentru a se resimți în ceea ce ar fi putut deveni, dar nu s-a realizat, în făgăduința cea mai îndepărtată și cea mai puțin ținută a naturii sale. Eminescu ne vorbește și în rolul lui Cătălin și de sub masca Luceafărului. În primul caz simțim însă că poetul se joacă, pe cînd în cel de-al doilea este limpede că el se regăsește într-una din dominantele profunde ale caracterului său. O psihologie atentă nu poate trece cu vederea deosebirea care separă atitudinea eului în lirica mascată și în lirica rolurilor.

Interesul acestor distincții apare în deplină lumină, dacă cercetăm cu ajutorul lor poezia lui Mihai Eminescu. Statistic vorbind, lirica rolurilor este puțin reprezentată în poezia lui Eminescu. Ea nu este însă cu totul absentă. Eminescu nu mărturisește numai sentimentele sale, dar și pe ale lui Călin și ale fetei de Împărat, ale lui Cătălin și ale Cătălinei, ale Blancăi, ale lui Arald și ale iubitei lui, ale lui Mircea și ale fiului de domn, care îi scrie iubitei de la Argeș etc. Alături de figura poetului, fixată adînc în filigranul operei sale, opera lirică a lui Eminescu cuprinde o galerie de chipuri romantice, împrumutate basmului și legendei. Dar, deși îndemnul peregrinării în roluri străine nu este absent din lirica eminesciană, simțim că sonda investigatoare nu este niciodată aruncată prea departe în centrul personal al sensibilității poetului. Aria liricii de roluri este nesfîrșit mai întinsă în opera unui poet ca Gh. Coșbuc. Felul sentimentelor exprimate în *S-a dus amorul...* seamănă destul de mult cu cele atribuite Blancăi în *Povestea teiului*. S-ar putea chiar spune că Eminescu n-a intrat niciodată într-un rol cu desăvîrșire excentric față de felul personal al sentimentelor sale, așa cum a făcut Coșbuc vorbind din inima *Reginei Ostrogoților*, sau a fetei din bucata *La oglindă*.

Eminescu rămîne, în primul rînd, un reprezentant al liricii personale și aceasta explică fervoarea intimistă a celei mai întinse părți a operei lui. Alături de aceasta stau însă bucățile liricii mascate, printre care se enumeră unele din creațiunile lui cele mai însemnate. Cine nu măsoară curba care unește lirica personală și mascată în opera lui Eminescu nu poate cuprinde

---

1 Cit. ap. H. Massis, *Réflexions sur l'art du roman*, 1927, p. 31. Thibaudet revine asupra acestei idei în *Réflexions sur le roman*, 1938, p. 11, unde vorbește de acea facultate a adevăratului romancier, care creează personaje cu propria lui substanță.

întreaga ei dimensiune. Alături de visătorul care ne face lunga spovedanie a dragostei şi dezamăgirii lui, a farmecului cu care natura îl stăpîneşte puternic, apare chipul tragic şi eroic al împăratului şi al proletarului, al dacului, al Luceafărului, al păgînului mistic care înalţă *Oda în metru antic*. În toate aceste poeme, Eminescu nu experimentează psihologii îndepărtate, ci cheamă la viaţă potenţele lui adînci. Peste chipul celui robit de farmecele dragostei se înalţă acela al supraomului dîrz şi stoic, frîngînd în mîinile sale fulgerele revoltei, meditînd cu sublimă amărăciune la aşezările vieţii, expunîndu-se într-un delir tragic persecuţiei universale, înălţîndu-se pe culmile orgoliului său de semi-zeu. Lirica mascată evocă alte atitudini ale eului eminescian decît cele ale liricii sale personale şi intimiste. Tabloul se întregeşte din două tonuri.

*

Printre obiecţiile, cu mai multă aparenţă de dreptate, aduse distincţiei despre care ne-am ocupat, este şi aceea a cunoscutului estetician şi psiholog R. Müller-Freienfels. Pentru acest autor, deosebirea care izolează categoria specială a liricii eului este lipsită de orice temeinicie, mai întîi pentru motivul că poetul nu vorbeşte niciodată în numele eului său individual, empiric, ci în numele unui eu tipic, cu care oricine poate intra în relaţii de simpatie. „*Cine ne constrînge*, se întreabă Müller-Freienfels, *la citirea poeziei «An den Mond» să ne gîndim la curteanul Ducelui de Weimar, I. W. Goethe* ?"[1]. Eul care ne vorbeşte aici este un eu tipic, trăind în situaţii generale, transformate de imaginaţie. „*De aici nu mai este decît un pas pînă la acea formă a poeziei lirice, care îmbracă întregul eu într-un costum sau care îl face să se viseze într-unul sau mai multe roluri cu totul străine*". Müller-Freienfels nu rămîne în tot timpul la acest punct de vedere. Psihologul german admite în cele din urmă că masca istorică sau mitologică îngăduie poetului expresia unor sentimente mai însemnate sau de o dimensiune mai mare. Statornică rămîne părerea că oricare ar fi cuprinsul sentimental al liricii şi modalitatea de expresie pe care o întrebuinţează, poetul vorbeşte totdeauna în numele unui eu tipic. Ar exista, aşadar, o singură formă a eului poetic şi aceasta ar fi tipică şi generală. Iată însă o părere care merită a fi şi ea examinată cu mai multă atenţie. Lectura poeţilor ne arată că ei nu întrebuinţează numai persoana întîi singular a pronumelui personal; toate formele pronumelui pot avea un rol în poezie. Ocupîndu-se de categoriile gramaticale ale lirismului, O. Walzel, autorul celei mai întinse cercetări moderne asupra materiei, face o dată interesanta observaţie: Este de o mare importanţă dacă poezia lirică „ *este pronunţată de un* **eu** *sau de un* **noi**, *dacă ea se adresează unui* **tu** *sau* **voi**, *dacă ea vorbeşte de un* **el** *sau de* **ei**"[2]. S-ar putea concepe o întreagă fenomenologie a persoanelor în poezia lirică, menită să aducă lumini noi în misterioasa problemă a intenţiilor cu care asociem pronunţarea fiecărui pronume personal.

[1] R. Müller-Freienfels, *Poetik*, 1914, p. 73.
[2] O. Walzel. *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*, 1923 p. 384.

Restrîngîndu-ne la studiul persoanei întîi, aceea căreia i se dă cea mai largă întrebuinţare în poezia lirică, ne vedem obligaţi de a păstra deosebirea dintre un eu individual şi un eu general. Deşi este evident că eul individual al poeţilor nu este eul lor empiric, cel puţin în producţiile valabile ale lirismului, nu este mai puţin adevărat că această formă a eului poate fi deosebită de forma lui generală. Cine în adevăr nu percepe nuanţa care separă o poezie ca *Singurătate* de bucata intitulată *Pajul Cupidon*? În cea dintîi, poetul ne introduce într-o atmosferă de intimitate, în care primim mărturisirea lui directă: „*Cu perdelele lăsate — Şed la masa mea de brad, — Focul pîlpîie în sobă, — Iară eu pe gînduri cad*". În *Pajul Cupidon* nu avem însă de-a face cu o mărturisire, ci cu ceea ce s-ar putea numi o expunere generală: „*Pajul Cupidon, vicleanul, — Mult e rău şi alintat*" etc. Cînd, în succesiunea strofelor, poezia execută o mişcare de interiorizare, poetul nu ne face confesiunea sentimentelor sale, ci ale tuturor oamenilor în vîrsta mai expusă sugestiunilor Zeului: „*El dă gînduri ne-nţelese — Vîrstei crude şi necoapte*". În sfîrşit, ultima strofă precizează raportul zeului cu toţi oamenii. „*De te rogi frumos de dînsul, — Îndestul e de hain — Vălul alb de peste toate — Să-l înlăture puţin*". Este evident că energia lirică a acestei poezii este susţinută de aceea a eului poetic care se exprimă prin ea. Forma acestui eu este însă alta decît a aceluia care ni se mărturiseşte în *Singurătate*. În *Pajul Cupidon* eul poetic execută o mişcare de dilatare, care îl face apt a vorbi cu glasul întregii omeniri. Cine compară între ele aceste bucăţi nu poate să nu admită nevoia de a distinge între două forme ale eului poetic şi, în primul rînd, între un eu individual şi un eu general.

Pentru a obţine dilatarea eului, despre care am vorbit, ultima strofă a *Pajului Cupidon* face apel la persoana a doua singulară: „*De te rogi frumos de dînsul*"... Acest **tu**, căruia i se adresează poetul, cuprinde în intenţia lui şi pe **eu** şi pe **el** şi pe **noi, voi** şi **ei.** Este un mod nedeterminat de a vorbi, care adăposteşte în vagul lui întreaga omenire. Apelul la persoana a doua este procedeul întrebuinţat totdeauna de Eminescu, atunci cînd a vrut să dea cuvîntul unui eu general. Să însemnăm apariţia lui în cîteva din poeziile lui cele mai cunoscute: În *Scrisoarea I*: „*Poţi zidi o lume-ntreagă, poţi s-o sfarămi... orice-ai spune, — Peste toate o lopată de ţărînă se depune*". În *Ce e amorul?*: „*De-un semn în treacăt de la ea — El sufletul ţi-l leagă*" etc. De asemenea: „*Căci scris a fost ca viaţa ta — De doru-i să nu-ncapă*"... În *Diana*: *De ce doreşti singurătate — Şi glasul tainic de isvor?* În *Cu mîne zilele-ţi adaogi*: „*Cu mîne zilele-ţi adaogi, — Cu ieri viaţa ta o scazi*"... Apoi: „*De-aceea zboare anu-acesta — Şi se cufunde în trecut; — Tu ai şi-acum comoara-ntreagă — Ce-n suflet pururi ai avut*". În *Glossa*: „*Privitor ca la teatru — Tu în lume să te-nchipui... Te-or întrece nătărăii... Te momeşte în vîrteje... Ca să nu-ndrăgeşti nimică — Tu rămîi la toate rece*". În *Dintre sute de catarge*: „*De-i goni fie norocul, — Fie idealurile, — Te urmează în tot locul — Vînturile, valurile! — Ne-nţeles rămîne gîndul — Ce-ţi străbate cînturile*" etc.

Forma generală a eului foloseşte uneori şi persoana întîi plural a pronumelui personal. Există însă trei accepţiuni felurite ale pronumelui **noi** în

lirica eminesciană. Conştiinţa colectivă care stăpîneşte eul poetului, atunci cînd vorbeşte despre un **noi,** înseamnă numai în cazuri cu totul rare conştiinţa întregii omeniri. Şi încă şi aceste cazuri nu sînt cu totul sigure. Cel mai răspicat este cel al ultimei strofe din *Stelele-n cer* : „*Nu e păcat — Ca să se lepede — Clipa cea repede — Ce ni s-a dat* ?" Reflecţia priveşte condiţia umană generală, în numele căreia poetul vorbeşte întrebuinţînd dativul persoanei întîi plural. Cît despre strofa finală a poeziei „*La Steaua*", lucrurile nu sînt tot atît de limpezi. Cînd poetul vorbeşte de „*al nostru dor*" sau de „*Lumina stinsului amor* — (care) *Ne urmăreşte încă*", nu este de loc sigur că acest **noi, ne,** exprimă conştiinţa unui eu general sau pe aceea a unei colectivităţi duale, a unei perechi de îndrăgostiţi. Critica literară poate să se întrebe dacă *La Steaua...* este un cîntec de dragoste sau o meditaţie. Oricît de nelămurită ar rămîne intenţia poetului, nu este mai puţin sigur că înţeleasă în ultimul fel poezia se îmbogăţeşte cu un ecou mai amplu şi mai adînc.

În afară de cazurile în care **noi** indică un eu general, persoana întîi plural a pronumelui personal are alte două funcţiuni discernabile. Generalizînd se poate spune că pe cînd eul general este o entitate metafizică impersonală, eul colectiv semnificat prin noi este o realitate istorică şi determinată. Prin eul general al poetului se exprimă conştiinţa întregii umanităţi, prin colectivul **noi** se exprimă o parte a ei. O parte mai mult sau mai puţin întinsă, a generaţiei contemporane în *Epigonii* : „*Iară noi* ? *noi, epigonii* ?... *Simţiri reci, harfe zdrobite* etc. Mult mai des însă pronumele **noi** indică colectivul dual, perechea îndrăgostiţilor, ca în *Povestea codrului* : „*Hai şi noi la craiul, dragă, — Şi să fim din nou copii, —* „*Ca norocul şi iubirea — Să ne pară jucării*" sau cu o întrebuinţare răzleaţă în *Sara pe deal* : „*Ne-om răzima capetele — unul de altul — Şi surîzînd vom adormi sub înaltul — Vechiul salcîm*"... în *Floare albastră* : *Şi te-ai dus, dulce minune — Şi-a murit iubirea noastră*, în *Dorinţa* : „*Vom visa un vis ferice — Îngîna-ne-vor c-un cînt*", în *Lasă-ţi lumea* : „*Tînguiosul bucium sună — L-ascultăm cu-atîta drag*" etc. Relativa frecvenţă a colectivului dual în lirica lui Eminescu face din el un poet al dragostei fericite, împăcate.

Desigur, nu toate poeziile lui Eminescu manifestă o singură formă a eului, după cum nu toate conţin o singură atitudine a lui. Adeseori, în aceeaşi bucată, poetul execută trecerea de la o formă a eului la o alta şi unele din efectele lui lirice cele mai puternice sînt produsele acestei substituiri, însoţite uneori de o schimbare a timpului verbal. Astfel, în *Sara pe deal*, întreaga poezie este menţinută în forma individuală a eului şi la prezentul indicativului, pînă la penultima strofă, unde se produce trecerea către colectivul dual şi viitorul indicativului : „*Lîngă salcîm sta-vom noi noaptea întreagă — Ore întregi spune-ţi-voiu cît îmi eşti dragă*". Prin această variare a formelor, poezia se îmbogăţeşte cu o atmosferă de visare şi năzuinţă care alcătuieşte farmecul ei pătrunzător. În *De cîte ori, iubito*, mişcarea este contrarie. Bucata este ţinută în forma colectivului dual pînă la penultimul vers inclusiv : „*Sîntem tot mai departe deolaltă amîndoi*", după care intervine brusc forma eului individual : „*Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ*". Efectul

este cu totul opus varierii formelor în *Sara pe deal*. Acolo, acordul final sugera visul şi aspiraţia. Aci, ne întîmpină deşteptarea şi dezamăgirea. Un efect deosebit aflăm în *Lasă-ţi lumea*... Poezia porneşte şi se menţine un timp în forma eului individual: „*Lasă-ţi lumea ta uitată — Mi te dă cu totul mie... Vin' cu mine, rătăceşte...*" etc. Viitorul indicativului i se asociază: *Nu zi ba de te-oiu cuprinde*. În strofa a cincea se produce trecerea către prezentul indicativului şi forma colectivului dual: „*Tînguiosul bucium sună — L-ascultăm cu-atîta drag*". Variarea formelor sugera mai sus speranţa sau dezamăgirea. Acelaşi procedeu sugerează acum accentul împlinirii, al fericirii nemijlocite şi depline.

Un efect interesant provine din combinarea formei individuale a eului în forma lui generală în primele versuri ale *Scrisorii I*. Poema porneşte în cadrul limitat al eului individual: „*Cînd cu gene ostenite sara suflu-n luminare*". În versurile următoare se instaurează însă eul general (exprimat mai întîi prin punerea verbului la persoana a doua singular, apoi la persoana întîi plural) şi efectul este al unei subite îndepărtări a limitelor, a unei solemne extinderi a cadrului. Luna, ne spune poetul, răspîndeşte văpaia ei şi „*Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate — De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate*". Nimeni nu poate trece cu vederea impresionistul efect pe care îl obţine Eminescu prin simpla trecere de la persoana întîi singular la persoana întîi plural în primele şase versuri ale *Scrisorii I*.

Judecată după simpla frecvenţă a cazurilor, se poate spune că lirica lui Eminescu este mai ales a eului individual. Cel mai mare număr al poeziilor sale cade sub această categorie. Dar după cum, deşi a adoptat uneori forma liricii mascate şi a rolurilor, Eminescu rămîne în cele mai multe producţii ale sale un reprezentant al liricii personale, tot astfel confesiunea sa se menţine în cadrul eului individual, deşi nici celelalte varietăţi ale eului nu sînt absente din lirica lui. Există de altfel o anumită afinitate între lirica personală şi forma individuală a eului, nu însă o legătură indisolubilă. Spovedindu-se, poetul poate adeseori să extindă eul său pînă la limitele unei perechi, a unei colectivităţi mai întinse sau pînă la condiţia umană generală. Este ceea ce face şi Eminescu de mai multe ori, obţinînd, cum am arătat, unele din efectele cele mai puternice ale lirismului său. Din această pricină, deşi categoria poeziei de intimitate este cea mai larg reprezentată în opera lui, Eminescu sparge cadrele intimismului în momentele lui cele mai bune şi atinge forme mai cuprinzătoare ale eului. Prin adoptarea măştii, Eminescu cobora mai adînc în sine. Pentru trecerea către eul colectiv sau către eul general, poetul ajunge la expresia unor sentimente mai vaste.

Este sigur că prin analiza atitudinilor şi formelor eului, o metodă destul de rar întrebuinţată, dar care face parte din rîndul celor mai productive mijloace de caracterizare literară, operele poeţilor ajung să ne destăinuiască ceva din misterul lor cel mai delicat.

Structura motivului în poezia lui Eminescu «O, mamă...»

In 1930 scriam în studiul meu despre *Poezia lui Eminescu* următoarele rînduri relative la bucata O, *mamă...*, pe care o comparam cu „Der Seelenkranke" a lui N. Lenau:

„Motivul aspirației către mîngîierile materne, sorbite dincolo de prăpastia mormîntului, revine și în poezia «O, mamă...», una dintre cele mai frumoase pe care Eminescu le-a scris. Dar cu cît mai aspru este accentul deznădejdei la Lenau, cu atît mai dulce este el la Eminescu, topit în acel ritm legănător al naturii, care alcătuiește armonia întregii bucăți. Poezia «O, mamă...» are această importanță capitală în opera lui Eminescu că ea împreună și topește laolaltă sentimentul său îndurerat de viață cu armonia naturii care îl alină".

Reflecțiile acestea lasă să se înțeleagă că întreaga poezie se adresează mamei. Împrejurarea nu se poate impune însă dintr-odată cititorului. Poezia este de obicei înțeleasă ca întregindu-se din două momente, unul cristalizat în jurul amintirii mamei, celălalt în jurul reprezentării iubitei. Pentru această interpretare există desigur argumente de text, a căror valoare o recunosc cu toată sinceritatea, nu pentru a mi le însuși în întregime, ci pentru a pune în evidență toată dificultatea problemei. Poetul introduce în versul 7 vocativul: *„iubito"*. Dar oare acest vocativ nu poate fi adresat și unei mame sau oricărei alte ființe cuprinse în cercul afecțiunii noastre ? Mai greu atîrnă în cumpănă constatarea că poezia se adresează în prima strofă mamei moarte, încît, în strofa a doua și a treia, exprimarea dorinței de a i se sădi la mor-

mînt o ramură de tei sau aceea de a împărţi odihna mormîntului cu altcineva nu pot fi adresate decît unei fiinţe vii. Argumentului de text i se asociază unul istoric. Poezia poartă în unul din cele două manuscrise păstrate data de 1 ianuarie 1880. Ea apare în *Convorbiri literare* în numărul de la 1 aprilie al aceluiaşi an. Raluca Eminovici, mama poetului, murise însă în 1876, încît nu este posibil ca versurile care îi sînt dedicate să conţină expresia unor dorinţe care nu pot fi formulate decît cu referire la o persoană în viaţă. Poezia O, *mamă...* ar conţine deci două invocaţii, una adresată mamei moarte, cealaltă iubitei. Poetul se reculege lîngă mormîntul mamei sale şi, cuprins de presimţirea propriului său sfîrşit, cere iubitei să-i străjuiască mormîntul cu un tei sau, în împrejurarea dispariţiei lor simultane, să împartă cu el mormîntul, în mijlocul armoniei legănătoare a naturii eterne.

Şi totuşi poezia este învăluită într-o umbră care ne împiedică să distingem limpede între planuri, care ne îndeamnă mai degrabă să le confundăm. Un argument de structură se impune cu destulă putere îndoitei constatări istorice şi de text pe care am amintit-o mai sus. Întreaga structură a bucăţii este organizată în formele unei simetrii perfecte. Ea conţine trei strofe de cîte şase versuri, încheiate cu cîte un vers care, cu toate uşoarele lui modificări succesive, reprezintă un refren. În fiecare din aceste trei versuri-refrene apare cîte un pronume personal : tu, eu, noi : „*Mereu se vor tot bate, tu vei dormi mereu...*“ „*Mereu va creşte umbra-i, eu voiu dormi mereu...*“ „*Mereu va plînge apa, noi vom dormi mereu...*“ Dar dacă prima strofă se adresează mamei, în timp ce ultimele două se adresează iubitei, atunci pronumele **noi** din ultimul refren n-ar mai fi sinteza lui **tu** şi **eu** din refrenele anterioare. Simetria aparentă a bucăţii ar fi stricată. Puternica unitate de atmosferă a întregii poezii n-ar corespunde fondului mai adînc al inspiraţiei. Argumentul acesta cred că trebuie să primeze. Simetria desăvîrşită, despre care am vorbit mai sus, ar fi mai degrabă un efect exterior pe care analiza logică a textului ar denunţa-o ca atare. Instinctul poetic al lui Eminescu nu s-a putut însă înşela într-atîta. Dacă poetul ar fi dorit să separe categoric între imaginea mamei şi a iubitei, el ar fi dat operei sale o organizaţie duală şi ar fi introdus un element de articulaţie care să marcheze contrastul. Dacă el n-a făcut-o, lucrul se datoreşte desigur faptului că peste tot continuă să se adreseze într-o intenţie mai îndepărtată mamei. În imaginea iubitei, care i se prezintă la un moment dat, el nu încetează să întrezărească pe femeia ale cărei mîngîieri legănătoare prefigurau, în copilăria lui, toate armoniile odihnitoare ale naturii, toate vrăjile cu care firea adoarme chinuitoarea conştiinţă de sine a omului. Iubita se topeşte în imaginea mamei, se asimilează cu ea, încît adresîndu-i-se, el îi cere ceea ce numai unei mame i se poate cere : mîngîierea care odihneşte şi adoarme. O *mamă...* este un cîntec de leagăn pe care poetul, stăpînit de amintirea mamei, şi-l murmură înaintea marelui somn al morţii. Cele trei strofe sînt ca trei cadenţe de leagăn sau ca trei valuri care, bătînd în acelaşi ţărm, adîncesc aceeaşi impresie. În prima strofă — am spus-o — poetul se reculege lîngă mormîntul mamei lui. Sentimentul de singurătate morală a omului lipsit pentru totdeauna de mîngîierile

materne se alină, în a doua strofă şi prin intermediul imaginii iubitei, la gîndul morţii lui înaintea fiinţei feminine, dispensatoare a mîngîierilor adormitoare. Dar cum durerea singurătăţii nu era pe deplin întrecută nici în felul acesta, poetul poposeşte în a treia ipoteză supremă, în aceea a odihnei laolaltă alături de iubita-mamă şi a somnului laolaltă în eternitate. S-ar spune că pentru Eminescu cauza permanentă a tuturor durerilor care bîntuie condiţia fiinţei create stă în faptul individualităţii, al singurătăţii prin individualitate. Schopenhauer a pus cu multă putere în evidenţă acest adevăr. Eliberarea de durere este, în concepţia multor religii, eliberarea de individualitate, integrarea acelei unităţi din care, spre blestemul nostru, ne-am desprins cîndva. Pătruns de spiritul filozofiei lui Schopenhauer şi a vechilor religii quietiste, mai cu seamă a budhismului, Eminescu străbate toate aceste trepte ale dialecticii durerii şi ale mîntuirii. Faldurile bogate ale poeziei lui se desfăşoară pe această scară. În bucata de care ne ocupăm, aspiraţia către mîntuirea din durere ia forma dorinţei de a integra unitatea maternă şi, prin aceasta pe aceea a naturii. Chipul iubitei trece fără îndoială prin toate acestea, dar numai întrucît prin ea, şi dincolo de ea, poetul regăseşte pe al mamei. Căci există două feluri de iubiri, una în care legătura cu femeia ia pentru bărbat, forma dorinţei de a procrea, de a dezvolta germeni noi de viaţă şi alta în care el rîvneşte a-şi reface mediul cald şi protector al copilăriei lui. În această din urmă formă, femeia este iubită pentru tot ceea ce poate fi matern în fiinţa ei. Pe o astfel de linie şi mai departe, pînă în inima unei regiuni metafizice, Eminescu asimilează imaginea mamei cu a iubitei şi îndreaptă către aceasta din urmă aspiraţii care ating fiinţa eternă a mamei. Dificultăţile unei astfel de interpretări pot fi numai logice, dar nu şi psihologice. Şi în buna ştiinţă a acestui lucru, Eminescu pune în titlul poeziei sale cuvîntul „*mamă*", adică acela care este esenţial pentru întreaga poezie. Cît cîntăreau dealtfel dificultăţile înţelegerii logice pentru Eminescu, o ştim din interesantele *Amintiri de la Junimea din Iaşi* (I, pag. 58) ale lui Gh. Panu. Într-una din şedinţele Junimii, Samson Bodnărescu citise o compoziţie obscură pe care asistenţa o primise cu perplexitate. Era vorba acolo de un bătrîn asupra identităţii căruia nu se putea stabili acordul. Era oare bătrînul un simbol al zeului Cronos? Trebuia el înţeles în alt fel?

„*Bătrînul este indiferent*, observă la rîndul lui Eminescu, *rolul lui este indiferent, poetul a găsit ocazie prin acest bătrîn să facă nişte versuri şi să pună într-însele o parte a imaginaţiei sale. Ce voiţi mai mult? O poezie nu trebuie înţeleasă în totul, continuu, căci dacă toţi bucherii de la şcoală o înţeleg, atunci nu mai este poezie*".

Să nu cădem deci în erorile pe care Eminescu însuşi ştia să le divulge cu atîta putere, admiţînd ca relaţiile logice să ne ascundă adîncurile, poate mai obscure, dar calde şi fecunde, ale acestei poezii.

Este destul de ciudat cum s-a putut resimţi în poezia pe care o comentăm, ceva ca „*sentimentul mîngîietor al legării de lume prin cele două simboluri ale naşterii şi procreaţiei: mama şi femeia iubită*". (G. Călinescu, Opera lui Mihail Eminescu V. pag. 141). O, *mamă*... nu este un cîntec al vieţii, ci al

ostenelii de viaţă şi al morţii. Iubirea femeii nu indică aci un sens activ şi progresiv, ci unul quietiv şi regresiv. Poetul nu se concentrează asupra imaginii femeii iubite pentru a lega asociaţia creatoare de viaţă nouă, ci pentru a afla mîntuirea din zbucium, ceea ce îi permite să regăsească pe mamă în iubită. Astfel de simţiri şi asimilări de felul acesta au urmărit adeseori pe poeţi. Criticul francez Albert Thibaudet (Interieurs, 1924, pag. 37) le-a identificat în inspiraţia lui Baudelaire, atunci cînd a notat la sfîrşitul unei frumoase demonstraţii : *„Forma superioară şi pură a iubirii va lua totdeauna pentru el «o figură maternă»“*. Dar despre adevărul interpretării pe care o propunem, căpătăm noi dovezi atunci cînd situăm bucata în discuţie în seria ei cronologică şi sufletească. În această privinţă, oricine poate observa că O, *mamă*... face parte din acelaşi ciclu de inspiraţii cu *Mai am un singur dor* şi cele trei variante succesive aduse la cunoştinţa publică prin ediţia lui Titu Maiorescu. Toate aceste poezii sînt deopotrivă cîntece ale năzuinţei către odihna prin moarte. Elementele figuraţiei şi ale sugestiei sînt în cea mai mare parte comune. Aceleaşi glasuri ritmice şi adormitoare ale naturii, cîntecele apei şi ale vîntului, se fac auzite în aceste poezii deopotrivă. *„Teiul sfînt“* nu lipseşte în nici una din ele. Pînă la un anumit punct s-ar putea spune că O, *mamă*... este a cincea versiune cunoscută a poeziei *Mai am un singur dor*. Din ediţia critică a lui Constantin Botez (Cultura Naţională, 1933) aflăm că nici unul din manuscrisele variantelor propriu-zise ale bucăţii *Mai am un singur dor* nu este datat. Dar dacă ţinem seama de faptul că una din aceste variante manuscrise şi anume aceea înregistrată la Academia Română sub cota 2 276, I, 40 r. (Botez, pag. 510) poartă titlul *Dorinţa unui dac*, sîntem atunci înclinaţi a crede că redactarea ei este anterioară momentului în care apare poezia cu titlu asemănător, *Rugăciunea unui dac*, în *Convorbiri literare* de la 1 septembrie 1879. *Rugăciunea unui dac* este la rîndul ei un fragment desprins din poema mai întinsă *Gemenii*, existentă în mai multe manuscrise, dintre care unul este datat din dec. 1875 — iulie 1877. Din această vastă poemă, publicată pentru întîia oară de N. Hodoş în 1902, unele versuri au trecut în *Scrisoarea I*, altele în *Scrisoarea III* şi în *S-a dus amorul*. De acolo s-a desprins, împreună cu *Rugăciunea unui dac*, dacă nu în formele ei proprii, cel puţin în ideea ei germinativă, bucata *Mai am un singur dor*, pe care Eminescu s-a gîndit un moment s-o intituleze *Dorinţa unui dac*. Cînd, aşadar, în 1880, Eminescu ajunge să scrie şi să publice O *mamă*, este limpede că el dădea o formă definitivă unor gînduri şi simţiri care îl stăpîneau poate de mai mulţi ani, de la data manuscrisului-matcă al *Gemenilor* şi, în tot cazul de cîteva luni, adică din momentul în care *Rugăciunea* sau *Dorinţa unui dac* erau încă titluri disponibile. Cum însă între timp se produsese evenimentul real al dispariţiei Ralucăi Eminovici, sîntem înclinaţi a crede că lui i se datoresc nu numai cristalizările din O *mamă*..., dar şi cele din *Mai am un singur dor*. Şi ca o dovadă că lucrurile au putut sta aşa este faptul că în manuscrisul variantei amintite se găseşte o ultimă strofă, la care Eminescu a renunţat pînă la urmă, dar care prin amintirea părinţilor

şi prin asocierea acestora cu gîndul propriei morţi conţine ca o indicaţie despre ceea ce trebuia să devină, cîţiva ani sau cîteva luni mai tîrziu, poezia O, *mamă*... Iată sfîrşitul acelei variante :

„Lucească-n preajma mea
Lumine din dealuri
Izbind mă vor cînta
Eternele valuri.

Şi-acei luceferi sfinţi
Ce tremură-n cetini
Cum n-o să am părinţi
Să-mi fie prieteni".

Unul din exerciţiile cele mai pasionante în studiul psihologiei creaţiei este urmărirea chipului în care se dezvoltă invenţia unei opere. Studiul variantelor poate aduce în această privinţă concluzii revelatoare. Uneori asistăm cum în succesiunea mai multor variante apare cîte un motiv, pe care forma definitivă a operei nu-l reţine pînă la urmă, dar care se constituie ca centrul de grupare al unei opere noi. Este ceea ce am numit în *Estetica* mea (ed. II-a, pag. 343) **dezvoltarea prin bifurcare** şi este ceea ce s-a întîmplat în împrejurările pe care le urmărim aici. Din cele douăsprezece manuscrise, reproduse de ediţia lui C. Botez şi care constituie materialul de încercări al variantei publicată de Maiorescu în rîndul al patrulea, trei alte manuscrise, în afară de acela citat mai sus, reţin în forme deosebite versurile finale, conţinînd amintirea părinţilor. Este vorba de mss. 2 276, I, 39 r., 2 262, 211 r., 2 260—67 r., 269, 7 r. clasificate de Botez sub nr. III, V, VIII. În toate apare plîngerea lipsei părinţilor sau mîngîierea regăsirii lor în luceferii care îi străjuiesc mormîntul. Evocîndu-i pe aceştia din urmă, poetul exprimă în două rînduri numai nădejdea de a afla în ei prezenţa mîngîietoare a părinţilor. În alte două dăţi, el dă glas speranţei de a afla în luceferi, o dată cu părinţii pe prieteni :

„Şi acei luceferi sfinţi
Ce tremură-n cetini
Mi-ar fi ca dulci părinţi
Ca gingaşi prieteni".

Asimilarea părinţilor cu prietenii este un rezultat cîştigat în aceste versuri finale şi de care în curînd urma să se ţină seama. Pentru a ajunge la cristalizări noi nu era nevoie decît de particularizarea noţiunilor de „*părinţi*" şi de „*prieteni*". Este ceea ce se întîmplă în „O, *mamă*..." unde părinţii sînt înlocuiţi prin mamă şi prietenii prin iubită. Pînă a ajunge însă la dezvoltarea motivului acestei asimilări dintre iubită şi mamă, care alcătuieşte planul adînc şi umbrit dar acela din care emană vraja însăşi a bucăţii studiate aici, el

încearcă o ipoteză care nu reuşeşte, dar care poate fi considerată drept faza de tranziţie dintre *Mai am un singur dor* şi O, *mamă...* Este vorba de ms. 2 276, 41 r., reprodus de Botez la pag. 516, de unde îl citez :

„Cînd voi numai s-aud
Cîntare de bucim
Să uit al vieţii crud
Şi repede zbucim.

Spre tine să mă-ntorn
Lumină de lună
Şi dulce glas de corn
S-aud că răsună.

Iar tu iubita mea
Văzîndu-mă veşted,
Tu nu în genunchi
Nu mă plînge la creştet

Din tei un ram îmi ia
Ci care-i mai veşted
La capu-mi să-l îngropi
Iubito aice.

Din ochii tăi doi stropi
Asupră-i să pice
Simţind cum teiul meu
Asupră-mi umbreşte

Eu voi dormi mereu
Mereu el va creşte.
Pe mare auzi-voi vînt
Pe munte talanga,

De-asupră-mi teiul sfînt
Să-şi scuture creanga
Să simt cum trupul meu
Crescînd îl umbreşte

Eu voi dormi mereu
Mereu el va creşte.
Şi-n visurile adînci
Lipsite de zbucium

Mi-a răsuna din stînci
Cîntare de bucium".

Caracteristica acestei variante este că ea găseşte motivul sădirii teiului de către iubită şi a creşterii lui. Noul motiv va fi înglobat în ceea ce trebuia să devină „O, *mamă...*". Cred că această variantă este ulterioară celorlalte variante amintite, deoarece nici una din ele nu conţine ceva asemănător, iar Eminescu, după cum ne îndreptăţeşte să credem studiul tuturor manu-

scrisului sale, nu abandona niciodată sugestiile preţioase care i se prezentau în timpul lucrului. Aşa fiind, îndată ce o notează, poetului i se deschideau în faţă două drumuri : unul care ar fi condus la dezvoltarea exclusivă a motivului iubitei sădind teiul şi altul care l-ar fi determinat să utilizeze acest motiv împreună cu acela mai vechi al asimilării părinţilor cu prietenii. Eminescu alege această din urmă cale. Produsul străbaterii ei este poezia *O, mamă...* Studiul genezei ei ne îndreptăţeşte să conchidem că acel amestec de planuri care ne împiedică să distingem limpede între imaginea mamei şi a iubitei[1], nu este efectul întîmplător al unui moment izolat şi nici al unei scăderi a poetului care n-ar fi izbutit să-şi domine şi să-şi organizeze materialul, ci produsul îndelung pregătit al unei frămîntări de gînduri, ajunsă în cele din urmă la forma exprimării ei cea mai potrivită, care este o formă umbrită.

*

Este posibil ca dialectica însăşi a motivelor amintite ca şi influenţa anumitor izvoare străine să-l fi împins pe Eminescu în această direcţie. Poezia *O, mamă...* ca şi *Mai am un singur dor* fac parte dintr-un ciclu tematic larg reprezentat în toate literaturile europene, de cînd poeţii Young şi Hervey l-au introdus în literatura engleză pe la mijlocul veacului al XVIII-lea. Nu ne gîndim a întreprinde aici istoricul acestei teme. A făcut-o, cu bogate referinţe din principalele literaturi moderne, de la iniţiatorii ei în Anglia, de la *Nopţile* lui Young şi *Meditaţiile printre morminte* ale lui Hervey pînă la poema *Dei Sepólcri* a lui Foscolo, eruditul comparatist P. Van Tieghem, în lucrarea *La poésie de la nuit et des tombeaux en Europe au XVIII-e siècle*, 1921. Sînt în *Mai am un singur dor* unele accente care apar în toată filogeneza motivului, ca de pildă refuzul *„pompei şi al flamurilor"*. În general însă motivul ia la quasi-unanimitatea autorilor analizaţi de Van Tieghem forma meditaţiei filozofice asupra nimicniciei vieţii şi a majestăţii morţii nivelatoare, în timp ce Eminescu extrage substanţa lui curat lirică, înfăţişîndu-l în echivalenţele lui de sensibilitate. Cînd tema reapare în Germania, în lungul poem *Einsamkeiten*, publicat în 1760, după moartea autorului uitat de atunci, tînărul poet I. Fr. von Cronegh, o anumită mişcare a debutului poetic aminteşte la un moment dat destul de curios pe Eminescu. Poetul evocînd pe mama sa moartă, i se adresează cu aceste cuvinte : *„Dormi ? Nu, tu nu dormi. Mă priveşti din înălţimea norilor strălucitori ; asculţi plîngerea mea... Da, tu trăieşti — şi eu am murit..."* N-am putut găsi textul german al poemei lui Cronegh, pe care dealtfel nimic nu ne poate face să presupunem că Eminescu îl va fi cunoscut, dar trecerea patetică de la evocarea mamei moarte, la ipoteza că ea este încă în viaţă şi că poetul este mort, ne duce

[1] „Obscuritatea" lui Eminescu în această poezie, sprijinind caracterizarea lui ca un „poet dificil", a fost observată şi de Vladimir Streinu în Revista Fundaţiilor (nr. 8 august 1939).

destul de aproape de articulaţia strofei întîi cu cea de-a doua în bucata lui Eminescu. Deznădejdea găseşte uneori o astfel de substituire a persoanelor, încît apropierea semnalată s-a putut produce în afară de orice înrîurire directă. Apoi, apropierea pare destul de vagă dacă ne gîndim că, după înţelesurile lor limitate, cele două strofe eminesciene se adresează cîte unei alte persoane. Dar dacă, într-un înţeles mai adînc, cele două persoane se întrunesc într-un anumit punct de coincidenţă, asemănarea cu Cronegh capătă oarecare consistenţă. Cercetarea lui Van Tieghem se opreşte în pragul veacului al XIX-lea. Dar tocmai în cuprinsul acestui veac întîmpinăm realizările poetice cu care opera lui Eminescu poate fi asociată, nu numai pentru a stabili unele influenţe posibile, dar şi pentru a delimita mai bine originalitatea, sunetul propriu al inspiraţiei poetului nostru.

Motivul meditaţiei în faţa unui mormînt pînă la clipa iluziei că locuitorul lui este viu iar poetul este mort revine în poezia lui Lenau *„An die Ersehnte“*, pe care Eminescu a cunoscut-o cu siguranţă. Poetul priveşte mormîntul iubitei şi dorul lui o conjură zadarnic să apară. O vagă bănuială se insinuiază în sufletul lui : *„Iubita nu s-a născut încă“*. Orele vesele ale tovărăşiei lor dorm printre umbrele viitorului. Dar una din aceste ore o va conduce pe sub răcoarea cireşilor, lîngă mormîntul uitat şi acoperit de muşchi al poetului şi, în timp ce spiritul şi pulberea vor năzui să se unească, iubita, tainic mişcată, se va opri din mersul ei şi va plînge:

„Umsonst ! du bist auf immer mir verloren !
Laut rufend in den dunkeln Wald des Lebens
Hat ohne Rast die Sehnsucht dich beschworen ;
Ihr Ruf durchklang die Einsamkeit vergebens.

Tief ist mein Herz erkrankt an einer Ahnung,
Von der ich nimmer wohl genesen werde,
Es flüstert mir mein Herz die trübe Mahnung :
„Noch ist sie nicht geboren dieser Erde !

„Die Stunden, die mit frohen Wandersängen
Die wachen einst durchs Erdenthal geleiten,
Sie schlummern in der Zukunft Schattengängen,
Bei ihrer Bürde noch von Seligkeiten ;

„Von Seligkeiten, die mit leichten Händen
Die wachen einst entgegenstreun allen,
An welche sie die schöne Gunst verschwenden,
Mit ihrer Königin vorbeizuwallen.

„Die eine aber von den Schläferinen
Wird locken sie zur Kühle von Cypressen
Und führen sie, versenkt in stilles Sinnen,
An deinen Hügel, moosig und vergessen.

„Dann irrt dein Geist um deine Asche bange,
Dann zittern Geist und Staub, sich zu vereinen;
Das Mädchen aber wird am Grabeshange,
Geheim ergriffen, stille stehn — und weinen".

Să denumim motivul cu termenul lui propriu. Este motivul **palingeneziei**, adică al revenirii, adevărate sau închipuite, din moartea reală sau aparentă. Sfera lui este desigur mai întinsă. Bucăţile lui Cronegh şi Lenau sînt, în cadrul lui, numai două verigi dintr-un lanţ mai general. Motivul palingeneziei se asociază la ambii poeţi cu acel al închipuirii morţii proprii, destul de răspîndit şi el în literatură. Mama la Cronegh, iubita la Lenau, revin în resurecţie palingenezică, în timp ce poetul se închipuie mort şi această răsturnare a situaţiilor, pe care, după cum am spus-o, deznădejdea o născoceşte uneori, îi mîngîie de durerile singurătăţii. Amîndouă motivele reapar şi la Eminescu, numai că, între ele, poetul introduce pe acel al asimilării iubitei cu mama, ceea ce îi permite să cureţe motivul palingenezic de ceea ce este asprime macabră sau tensiune supranaturală în obişnuita lui folosinţă. Mama reînvie în fiinţa iubitei pentru poetul închipuindu-se mort şi această împrejurare îi permite să umanizeze gîndul palingenezic, să-l îndulcească în forma regăsirii mîngîierilor materne în cele ale iubitei plîngînd la mormîntul lui şi al somnului lor de-a pururi laolaltă. Abia acum ni se lămureşte adevărata structură a motivului la Eminescu. Între palingenezia mamei şi moartea proprie se introduce prezenţa iubitei, prin care învierea mamei nu mai este un fapt mai presus de fire. Astfel, cînd citim poezia lui Eminescu după aceea a lui Lenau avem impresia că revenim într-o sferă de sentimente mai fireşti, pe terenul unei psihologii mai umane.

Aceeaşi este impresia noastră atunci cînd alăturăm bucata lui Eminescu de alte producţii ale motivului sepulcral. Astfel, în *Der Seelenkranke* a lui Lenau, amintită la începutul acestui articol, poetul, după ce mărturiseşte durerile care îl rod, cheamă, dincolo de separaţia mormîntului, amintirea protectoare a mamei:

„Ich trag im Herzen eine tiefe Wunde
Und will sie stumm bis an mein Ende tragen;
Ich fühl ihr rastlos immer tiefres Nagen
Und wie das Leben bricht von Stund'zu Stunde.

Nur eine weiss ich, der ich meine Kunde
Vertrauen möchte und ihr alles sagen;
Könnt'ich an ihrem Halse schulchzend klagen!
Die eine aber liegt verscharrt im Grunde.

O Mutter, komm, lass dich mein Flehn bewegen!
Wenn deine Lippe noch im Tode wacht
Und wenn du darfst, wie einst, dein Kind noch pflegen:

So lass mich bald aus diesem Leben scheiden,
Ich sehne mich nach einer stillen Nacht,
O, hilf dem Schmerz, dein müdes Kind entkleiden".

Gîndul însoţirii cu mama, dincolo de abisul mormîntului, apropie numai pînă la un punct poezia lui Lenau cu aceea a lui Eminescu. Căci pe cînd, la acesta din urmă, mama defunctă pare a-l chema pe poet, la Lenau poetul adresează mamei invocaţia lui deznădăjduită. Este în aceasta accentul unei dureri profunde şi fără leac, în timp ce la Eminescu ne găsim în momentul următor al dezvoltării sentimentului, în acela al mîngîierii cîştigate o dată cu viziunea firii eterne în ritmurile şi înfloririle ei, o viziune care alină în el toate suferinţele vremelniciei. Interesant este de remarcat că alţi doi poeţi, care au tratat deopotrivă motivul regăsirii dincolo de moarte a unei fiinţe iubite, romanticul grec Parashos (1868) şi Charles Baudelaire, n-au înaintat pînă la momentul mîngîierii. Poezia lui Ahil Parashos, tradusă de Al. Macedonski în *Literatorul* din 1884, sub titlul *Dorinţa,* dă glas năzuinţei cîntăreţului de a se însoţi cu tatăl lui mort, dar nu pentru a cuceri el însuşi alinarea, ci pentru a o dărui părintelui defunct, presupus a suferi în mormînt chinurile cumplite ale singurătăţii. Am reprodus această poezie în primul volum al *Operelor* lui Macedonski. Iat-o aici încă o dată :

„Aş vrea să pot deschide al tată-meu mormînt,
Cu unghiile mele să sap acel pămînt,
Din noaptea fără lună coşciugul să i-l scot
Şi mut de-nfiorare să văd cu ce cruzime
Schimbatu-l-a ţărîna şi recea-ntunecime
Iar corpul său în braţe strîngîndu-i-l, — să pot
S-alătur de acela din care mă născui
Şi capul meu de capu-i şi pieptul meu de-al lui.

Aş vrea să fiu o pînză să pot să-l învelesc,
O perină pe care cu drag să-l odihnesc.
Al anilor săi tineri frumos şi dulce vis
Ca-n somnul veciniciei să-l fac să mai zîmbească,
Sau binecuvîntarea din buza părintească,
În care se coprinde cu cer-ntredeschis,
Sau facerea de bine ce-n juru-i răspîndea,
Sau ruga suferinţei pe care o-ndulcea.

Aş vrea să fiu chiar cerul cu soarele cel cald
Şi-n mine să port raiul ca-n raza mea să-l scald,
Un nor pentru a-l duce molatic şi uşor,
În păru-i de zăpadă o stea licăritoare,
Pe buzele lui vineţi carminul dintr-o floare,
Un înger, oriunde spre a-i fi însoţitor,
Şi-n sufletu-i, ce poate suspină dureros,
Zîmbirea mîngîioasă a maicii lui Cristos.

Să fiu pînă şi crucea ce-i este la mormînt,
Să fiu pînă şi roua ce pică pe pămînt,
Salcîm, răchită, plută, sub mine să-l umbresc,
Să fiu orice în fine ca singur să nu fie,
O pasăre, o şoaptă, un sunet de-armonie,
O floare, — împrejuru-i parfum să răspîndesc,
Mormîntul ce-năuntru îl ţine adîncit
Şi pînă şi coşciugul crăpat şi mucezit".

La Parashos deci dorinţa însoţirii cu tatăl mort, pornind de la detaliul lugubru, capabil să explice interesul lui Macedonski, se eliberează într-o viziune magică, în care tot ce este delicat, pur şi sărbătoresc, pe pămînt şi în cer, este chemat să ia parte la consolarea tatălui ! Viziunea poetului este un delir înflorit al durerii şi nu o adevărată consolare. Într-acestea Baudelaire, obsedat de amintirea bunei servitoare care i-a străjuit copilăria[1], îşi închipuie mai întîi detaliile crude ale descompunerii, apoi revenirea moartei în cadrul lui realist-domestic, ca un simbol al remuşcării neogoite :

„La servante au grand cœur dont vous étiez jalouse
Et qui dors son sommeil sous une humble pelouse,
Nous devrions pourtant lui porter quelques fleurs.
Les morts, les pauvres morts ont de grandes douleurs,
Et quand Octobre souffle, émondeur des vieux arbres.
Son vent mélancolique à l'entour de leurs marbres,
Certes ils doivent trouver les vivants bien ingrats,
De dormir, comme ils font, chaudement dans leurs draps,
Tandis que dévorés de noires songeries,
Sans compagnons de lit, sans bonnes causeries,
Vieux squellettes gelés travaillés par le ver,
Ils sentent s'égoutter les neiges de l'hiver
Et le siècle couler, sans qu'amis ni famille
Remplacent les lambeaux qui pendent à leur grille.
Lorsque la bûche siffle et chante, si le soir
Calme, dans le fauteuil je la voyais s'asseoir
Si, par une nuit bleue et froide de décembre,
Je le trouvais tapie en un coin de ma chambre,
Grave et venant du fond de son lit éternel
Couver l'enfant grandi de son œil maternel,
Que pourrais-je répondre à cette âme pieuse,
Voyant tomber des pleurs de sa paupière creuse ?".

Faţă de romantismul-magic al lui Parashos şi faţă de realismul lui Baudelaire, Eminescu reprezintă în tratarea unui motiv netăgăduit asemănător,

[1] *„Dădaca"*, cum traduce Perpessicius în frumoasa versiune românească a poeziei *„La servante au grand coeur"* (Itinerar sentimental, 1932, pag. 105).

o spiță din marele ciclu tematic al poeziei sepulcrale europene, atitudinea unui sentiment dureros, dar echilibrat, cîștigînd pînă la urmă consolarea și seninătatea în contemplarea ritmurilor eterne ale firii. Regăsim în acestea însăși atitudinea românească față de moarte, prin care poezia O, *mamă...* se înrudește cu *Miorița* poetului popular. Dar pentru a înțelege mai bine aceste afinități, erau necesare, în cadrul similitudinilor, contrastele pe care le stabilește comparația cu prelucrarea aceluiași motiv în alte literaturi. Fixarea poeziei lui Eminescu în dezvoltarea universală a motivului poate fi astfel privită ca o contribuție la psihologia românească, într-un sector de mare însemnătate al reacțiunilor ei.

Eminescu în timp

La fiecare 15 iunie, Eminescu adaugă încă un an existenţei lui de-a pururi. Crescînd, el se dezvoltă şi se schimbă, fiindcă acesta este destinul unui mare poet. Fondul concepţiilor lui nu rămîne imobil, nu se poate reduce la un singur cuvînt sau o frază, care l-ar putea reprezenta, chiar dacă opera lui ar fi pierdută pentru noi. Adîncimea poetică este limitată şi inepuizabilă şi, de aceea, opera marilor poeţi călătoreşte în timp, trezind mereu un alt fel al interesului, un interes nou. Există două moduri ale istoricităţii literare: legătura operei cu timpul ei, al aceleiaşi opere cu timpul nostru. Poetul reprezintă timpul său, stările, luptele, năzuinţele acestuia, dar totodată el poate da un răspuns timpului de azi. Mesajul poetic nu se istoveşte o dată cu vremea care l-a provocat; din adîncimea lui se lămuresc tot alte şi alte înţelesuri, adresări noi, prinse de epocile succesive, bucuroase să le răspundă. Aşa s-a întîmplat cu toţi marii poeţi ai lumii, figuri în veşnică schimbare, în palingenezie neîncetată. Iată-l pe Rabelais. După o sută şi mai bine de ani de la apariţia cărţii lui, înţelesul acesteia este aproape pierdut pentru clasicii francezi. La Bruyère (Des ouvrages de l'espirt, 43) scrie:

„Rabelais este de neînţeles; cartea lui este, orice s-ar zice, o enigmă inexplicapilă, o himeră cu chipul unei femei frumoase şi cu picioarele şi coada unui şarpe sau ale altui animal încă mai diform; o unire monstruoasă a unei morale fine şi ingenioase şi a unei corupţii impure".

Se vede bine că reprezentantul clasicismului francez îl judecă cu criteriile civilizaţiei de curte, cu metrul convenienţelor şi al bunului gust. După aproape

alte două sute de ani, romantismul îl vede altfel pe Rabelais. Victor Hugo (în William Shakespeare, I, II, XII) îl aseamănă pe Rabelais cu Luther, recunoaşte în el pe titanul care răstoarnă teocraţiile :

„În timp ce Luther reforma, Rabelais batjocorea. Cine şi-a atins mai bine scopul ? Rebelais batjocoreşte pe călugăr, pe episcop, pe papă... Papalitatea murea de indigestie, Rablais îi face o farsă. Farsă de titan. Veselia pantagruelică nu este mai mică decît voioşia jupiteriană... Cine a citit pe Rabelais are în faţa ochilor această confruntare severă, masca teocraţiei privită fix de masca comediei“.

Este interpretarea romantismului democrat şi libertar. Sîntem departe de incomprehensiunea clasicilor. Balzac îl va numai pe Rabelais *„cel mai mare spirit al epocii moderne“*. Critica modernă explică uneori condiţiile de apariţie ale marilor poeţi şi ale operelor lor. Mai puţin tratată este problema receptării lor succesive sau simultane, dar din diferite puncte de vedere, din unghiul unor tendinţe variind după clase sociale, curente literare etc.

S-ar putea întreprinde, în acest spirit, o cercetare interesantă asupra receptării lui Eminescu. Maiorescu oferea contemporanilor interpretarea lui idealistă : *„Cu melancolie impersonală* (E m i n e s c u) *îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei. De aci* **Luceafărul** *cu versurile de la sfîrşit“*. Dobrogeanu-Gherea doreşte să înfăţişeze *„însemnătatea şi înţelesul social al operei lui Eminescu“*.

„Pricina de frunte a curentului decepţionist în literatura noastră este păcătoşenia civilizaţiei burgheze introdusă la noi după 1848 — scrie Gherea. *Sărăcirea ţăranilor, corupţia claselor mai luminate, alergarea după bani, lipsa de idealuri, intrigile, nimicirea caracterelor sînt atîtea şi atîtea lucruri pe care nu s-au aşteptat bătrînii liberali să le vadă, ca urmare a întemeierei civilizaţiei burgheze apusene la noi... A fost dar de ce să se deznădăjduiască un poet cu inima simţitoare, în care aceste ticăloşii loveau ca ciocanele în ilău“*.

Este cunoscută concluzia pe care o scoate Vlahuţă : *„Eminescu a fost toată viaţa lui adevăratul tip al proletarului intelectual în civilizaţia noastră burgheză“*. Perpessicius a dat în volumul al III-lea al ediţiei sale critice o serie de extrase din critica eminesciană, care ar putea oferi prima temelie a unui studiu asupra receptării lui Eminescu în timp. Continuu a spicui din acest material. Ion Slavici a scris în 1909 : „(E m i n e s c u) *a cuprins întreaga viaţă sufletească a poporului român“*. Caracterizarea revine la Iorga, care vede în poet *„expresia integrală a sufletului românesc“*. Este interpretarea naţională, ba poate chiar naţionalistă, care se substituie, după 1900, înţelegerii sociale anterioare a lui Gherea şi Vlahuţă. În 1931 întîmpin o încercare de corectare a caracterizării, devenită tradiţională, asupra aşa-zisului *„pesimism“* al lui Eminescu. Este a lui O. Densusianu, care scrie :

„Ce putem crede mai în acord cu întreaga manifestaţie a sufletului eminescian ? Incontestabil că aducea anumite porniri de privire întunecată a vieţii, de decepţionism, însă nu suveran, nu doborîtor, pentru că nu trebuie să uităm : Eminescu avea şi un fond însetat de lumină“.

Nu voi aminti aci propria mea interpretare de acum aproape treizeci de ani, decît pentru că astăzi aş modifica-o, cum am făcut-o de altfel în studii ulterioare. Scriam în *Poezia lui Eminescu*, 1930 :

„*Subita răsturnare de perspectivă* (produsă de Eminescu) *a eliberat în sufletul nostru o provizie de forţe subiective, puternice şi proaspete. Ceea ce s-a numit deci îndată după moartea poetului «răul eminescian» era mai degrabă o criză de creştere.*" Simţeam de pe atunci nevoia să mă despart de decepţionism, de pesimism, scriind : „*Din poezia lui Eminescu s-a răspîndit astfel o contagiune necesară, în lipsa căreia tînărul de altădată ar fi rămas şcolarul neştiutor din ajun, dar pe care bărbatul de mai tîrziu a trebuit s-o întreacă*". Imaginea lui Eminescu a evoluat puternic prin studiul şi publicarea postumelor, în lucrările lui G. Călinescu şi Perpessicius. A ieşit la iveală un Eminescu titanic, revoluţionar, cioplitor al unor blocuri uriaşe, din care poeziile publicate în timpul vieţii înfăţişează numai cîteva aspecte.

Asistăm astăzi la transformarea cea mai profundă a imaginii eminesciene din cîte s-au succedat din momentul în care s-a produs prima ei întipărire. Socialismul vede un alt Eminescu. S-a renunţat la interpretarea idealistă a lui Eminescu, ca un fenomen poetic desprins de condiţiile lui de timp. A învins înţelegerea socială a lui Gherea şi Vlahuţă. Dar caracterizarea lui Eminescu ca un poet pesimist, comună celor mai mulţi dintre scriitorii trecutului, este şi ea nesatisfăcătoare astăzi. Socialismul vede în cel mai mare poet al poporului nostru pe luptătorul pentru dreptate, pe satiricul vechii orînduiri, pe poetul patriot, pe pictorul naturii şi pe cîntăreţul tradiţiilor naţionale, pe poetul care urmăreşte în creaţia sa **adevărul**, mintea cea mai bogată şi mai adîncă a epocii sale, stăpîn pe vastele perspective ale gîndirii şi ale culturii, în contact neîntrerupt cu toate sursele inspiraţiei populare, unul dintre ziditorii hotărîtori ai inteligenţei şi sensibilităţii româneşti din secolul al XIX-lea. Altădată era prezentat un Eminescu întors către trecut. Astăzi atrage atenţia chipul poetului orientat către lumea ce vine, mesajul său adresat viitorimii. Ne găsim într-un moment în care accentele sînt altfel repartizate, ca în trecut, asupra diferitelor creaţii eminesciene. Bucăţi rămase neobservate de critica şi filologia eminesciană anterioară dobîndesc astăzi însemnătate deosebită, ca de pildă poezia *Aducînd cîntări mulţime*, în care scînteiază noua imagine a lui Eminescu, trimiţînd chemarea sa către noi :

„Aducînd cîntări mulţime
Şi mai bune şi mai rele,
Mă întreb cu îndoială
Cine caută la ele ?

Cată cei ce noaptea, ziua,
Îşi muncesc sărmana minte,
Plebea multe ştiutoare
Pentru pîne, pentru linte ?

. . . .

Sau acei care-şi pun osul
Carul statului de-l mişcă ?
Ah ! prea ştii mai dinainte
Tot ce-i doare şi ce-i pişcă.

Eu nu pot să le dau lefuri,
Nici onori, nici pensiune.
Nu-s în stare nici să judec
Merite pentru naţiune.

Toţi acei ce-n astă lume
Vor ceva... mă lese-n pace,
Eu nu voi nimic, nimica,
Decît pace, pace, pace.

Şi de-or trece pe-aste şiruri
Ochii cei cuminţi de fată
Sau a junelui privire
De visare îngrecată[1],

De vor trece într-o viaţă
Doruri multe-ndefinite ;
Or priviri sub flori albastre
Aste pagini citite

Şi dureri scînteietoare
Şi tablouri înfocate
Vor pătrunde tremurînde
Aste suflete curate.

Da, la voi se-ndreaptă cartea-mi,
La voi inimi cu aripe.
Ah ! lăsaţi ca să vă ducă
Pe-altă lume-n două clipe".

---

[1] Arhaism pentru îngreunată, rămasă grea.

Ion Creangă

Ion Creangă s-a născut în Humulești (jud. Neamțului) la 1 martie 1837, ca fiu al lui Ștefan a lui Petrea Ciubotariul și al soției sale Smaranda, fiica lui David Creangă din Pipirig, om venit din Ardeal. Povestitorul a purtat deci numele bunicului său dinspre partea mamei. Crescînd în satul său, unde primește prima învățătură de carte, Ion Creangă urmează apoi, în timp de cîteva luni, cursurile școlii primare din Broșteni, unde îl duce bunicul, dar, îmbolnăvindu-se, o părăsește, pentru ca în vara aceluiași an să înceapă a învăța psaltichia pe lîngă un cîntăreț al Bisericii Adormirea din Tîrgu-Neamț. Era dorința mamei sale ca băiatul să se pregătească pentru cariera preoțească, în timp ce tatăl s-ar fi mulțumit ca Nică a lui Ștefan al Petrei să rămînă *„om de treabă și gospodar în sat la Humulești"* (*Fragment de biografie*, postum 1890). Dorința mamei învinge însă în cele din urmă și cînd în Tîrgu-Neamț se deschide o nouă școală, băiatul ajuns acum în vîrstă de 15 ani, se înscrie printre elevi și primește învățătura arhimandritului Isaia Teodorescu, un om foarte original, pe care îl va imortaliza mai tîrziu în povestirea *Popa Duhu*. De aici, în toamna anului 1854, este trimis la școala de catiheți din Fălticeni, pe care o urmează destul de neregulat. După un an, în 1855, intră în Seminarul din Socola (Iași), unde rămîne pînă către finele anului 1858. După sfîrșitul studiilor sale, în 1859, Creangă se căsătorește și curînd după aceea este sfințit diacon. Cum situația lui materială nu era dintre cele mai bune, diaconul Creangă se gîndește să devie institutor și, ca urmare, intră în ianuarie 1864 în Școala normală Vasile Lupu, condusă de Titu Maiorescu. Creangă devine unul din cei mai buni elevi ai școlii și Maiorescu, care îl remarcase, îl numește încă din al doilea an al studiilor

sale, institutor la şcoala primară Trei-Ierarhi. În aceeaşi vreme, Creangă este semnalat ca auditor al conferinţelor publice ale lui Maiorescu şi începe a lua parte la viaţa politică a Iaşilor din acea vreme. Este membru al *„fracţiunii libere şi independente"*, grupul naţionalist şi antisemit al bărnuţiştilor învrăjbiţi cu Junimea şi cînd, în ziua de 3 aprilie 1866, Separatiştii, în frunte cu Mitropolitul Calinic Miclescu, intră în conflict cu armata, în gloata din care cad cei mai mulţi se pare că se găsea şi Ion Creangă. În aceeaşi vreme, tînărul diacon şi institutor ia de mai multe ori cuvîntul la întruniri publice şi Iacob Negruzzi în ale sale *Electorale (Copii de pe natură, Opere, I)* descriind în versuri pe oratorii unei astfel de adunări, înfăţişează în Popa Smîntînă pe acela care trebuie să devină povestitorul atît de preţuit de Junimişti. Din aceeaşi epocă, şi mult înainte de a face să apară vreo lucrare cu caracter literar, începe Creangă să publice cărţile sale didactice: în 1867, *Metodă nouă de scriere şi citire pentru uzul clasei I primară* (în colaborare cu G. Grigoriu, G. Ienăchescu, N. Climescu, V. Răceanu şi A. Simionescu); în 1871, *Învăţătorul copiilor* (o carte de citire în colaborare cu C. Grigorescu şi V. Răceanu, în care Creangă tipăreşte trei povestiri, *Prostia omenească*, *Inul şi cămeşa* şi *Acul şi barosul*, primite mai tîrziu în ediţiile operelor sale literare) ; în 1876, *Povăţuitorii la citire prin scriere după sistema fonetică* (cu G. Ienăchescu); în 1879, *Geografia judeţului Iaşi* (cu Răceanu şi Ienăchescu), urmată curînd de o hartă a aceluiaşi judeţ (cu Răceanu). În 1880 retipăreşte *Regulile limbei române de* T. Maiorescu, în forma unei gramatici pentru clasa a II-a primară. Institutor dintre cei mai capabili, Creangă este însă un cleric neconformist. În mai multe rînduri este învinuit că frecventează teatrul, altă dată este reclamat că a tras cu puşca în curtea bisericii Golia, că şi-a tăiat părul, contravenind canoanelor, şi că trăieşte despărţit de soţia sa. Creangă este deci suspendat în 1871 şi, după cîteva luni, *„oprit de lucrarea diaconiei pentru totdeauna"*, cu menţiunea — evident contradictorie — că semnele de îndreptare i-ar putea aduce iertarea. Cum însă Creangă leapădă vestmintele preoţeşti, înţelegînd să facă definitivă hotărîrea Consistoriului, Generalul Christian Tell, Ministrul Instrucţiunii Publice, îl destituie din postul de institutor. Rămas fără posibilităţi de trai, Creangă deschide un debit de tutun în strada Primăriei. Consistoriul îl invită din nou în faţa sa, pentru a da explicaţii, dar Creangă răspunde printr-o scrisoare de dezminţiri, dar şi de ieşiri vehemente la adresa superiorilor săi. După ce arată că ocupaţiunea de debitant de tutun, deşi modestă, nu este lipsită de onestiate, el arată că depunerea vestmintelor preoţeşti era o urmare a hotărîrilor luate contra lui. Nu el a părăsit semnele de cleric sfinţit, ci *„superiorii i le-au luat"*. Trecînd apoi el însuşi la acuzări şi la aprecieri destul de trufaşe cu privire la sine, cu toate protestările sale de modestie, el scrie: *„Nu mă îndoiesc că, puind mîna pe conştiinţa-vă şi întrebînd-o — numai dacă n-ar fi ipocrizia la mijloc — aţi răspunde aşa: Spiritul de modestie, independenţa, sinceritate, onestitate; francheţa, curajul opiniunilor tale şi fermitatea de caracter ce posezi, voind a-ţi susţine demnitatea de om, te fac a fi urît de noi; şi pentru a te corige, trebuie să adoptezi contrarul acestora.*

— Nu, niciodată nu voi face aceasta. Totdeauna — ajutîndu-mi Dumnezeu, mă voi sili a poseda calităţi bune, pe care să le pot dedica la ocaziune oamenilor de simţ, oneşti, cu capacitate, şi care lucrează în legalitate".

Scrisoarea termină invitînd Consistoriul a nu-l mai urmări de aici înainte, dacă va fi cazul, decît în faţa tribunalelor civile. În faţa acestui document Consistoriul invocînd *„lipsa de respect către autorităţile constitutive ale Bisericii"* pronunţă sentinţa ştergerii lui Creangă din catalogul membrilor clerului. Sinodul canonic al Moldovei aprobă hotărîrea Consistoriului. Vîlva acestui incident este mare în Iaşi. Creangă îl sporeşte prin procesul de divorţ pornit împotriva soţiei sale şi terminat cu o sentinţă în favoarea sa. Diaconul răspopit se duce atunci să trăiască în *„bojdeuca"* din strada Ţicăului-de-sus, însoţit de Tinca Vartic, femeie inteligentă, poate inspiratoarea unora din poveştile sale, pe care — după mărturii contemporane — ştia ea însăşi a le istorisi cu mult haz. În 1874, cînd Maiorescu devine ministru al Instrucţiei Publice, unul din primele sale acte este să reintegreze pe fostul său elev în vechiul său post de institutor.

După un an, în 1875, Creangă face cunoştinţă cu Eminescu, înapoiat atunci de curînd de la studii în străinătate. Eminescu fusese numit revizor şcolar şi, printre institutorii pe care îi controlează se găseşte şi Creangă, remarcat de altfel şi în cursul unor conferinţe pedagogice încă înainte de începutul anului şcolar. Curînd legăturile lor devin prieteneşti. Eminescu recunoaşte în Creangă un exemplar popular plin de autenticitate, un geniu naiv lucrînd cu mari puteri de atracţie asupra spiritului său complicat şi subtil. Creangă află în Eminescu prilejul de a se putea oglindi şi verifica într-un spirit superior, trecut prin cultura cea mai înaltă. Eterna nostalgie a culturii către natură, în care i se pare a găsi fericirea pe care ea însăşi a pierdut-o, aspiraţia naturii către lumea mai bogată şi mai pură a culturii, pecetluiesc înclinarea reciprocă a celor doi bărbaţi care alcătuiesc în Iaşii acelor ani o pereche boemă semnalată adeseori, întîrziind în faţa unui pahar de vin, pierzîndu-se în discuţii interminabile, continuate uneori pînă-n zori în bojdeuca din strada Ţicăului-de-sus. Eminescu este şi un mare iubitor de literatură populară. Tezaurul pe care i-l pune la dispoziţie verva pitorească a noului său prieten este nesecat. Ce ar fi dacă Creangă ar nota unele din povestirile pe care se pricepea a le debita cu atîta farmec ? După mai multe mărturii ale vremii se pare că Eminescu este acela care decide pe Creangă să aştearnă pe hîrtie primele lui poveşti. În toamna anului 1875, cei doi prieteni îşi fac apariţia la Iacob Negruzzi, în cercul junimiştilor. Creangă citeşte *Soacra cu trei nurori*, publicată apoi în numărul din octombrie al *Convorbirilor literare*. Apariţiile lui Creangă printre junimişti devin tot mai dese.

„Ce fericită achiziţie pentru societatea noastră acea figură ţărănească şi primitivă a lui Creangă! (exclamă Iacob Negruzzi). *Tobă de anecdote, el avea totdeauna cîte una disponibilă, fiind mai ales cele corosive specialitatea sa, spre marele haz al lui Pogor, al lui Lambrior, ba se poate zice — afară de Naum — al tuturor junimiştilor. Cînd rîdea Creangă, ce hohot*

puternic, plin, sonor, din toată inima, care făcea să se cutremure pereții! Singur rîsul lui înveselea societatea fără alte comentarii! Și cînd aducea la Junimea *cîte o poveste sau novelă, și mai tîrziu cîte un capitol din* Amintirile *sale, cu cîtă plăcere și haz ascultam sănătoasele produceri ale acestui talent primitiv și necioplit!*". (*Amintiri din Junimea*, p. 212). Cele 15 povești, nuvele și anecdote ale lui Creangă, completate cu cele patru părți ale *Amintirilor din copilărie*, rămase neterminte, apar toate în *Convorbiri* în scurtul interval al carierei sale literare, de la 1875 la 1883. În 1898, opt ani după moartea povestitorului, *Convorbirile literare* publică și fragmentul *Făt-Frumos fiul epei*. În toamna anului 1877, Eminescu pleacă la București ca prim-redactor al *Timpului*. Creangă se simte singur. „*Vino, frate Mihai, vino, căci fără tine sînt străin*", îl îmbie el într-o scrisoare. În 1880 este în București, îl vede pe Eminescu și-i citește lui Maiorescu prima parte a *Amintirilor*. Răul de care trebuia să moară, accesele lui de epilepsie, se iviseră de mai multă vreme, poate încă din 1877. Boala progresează în asemenea măsură încît, după 1880, munca literară îi devine din ce în ce mai penibilă. Vestea nebuniei lui Eminescu îl îndurerează profund. Cînd în septembrie 1884, Eminescu, îngrijit la Döbling, revine la Iași, cei doi prieteni se reîntîlnesc, dar tovărășia lor nu mai are farmecul din trecut. Nici Eminescu, nici Creangă nu mai sînt oamenii de altădată. În 1887, Creangă este obligat să renunțe la postul său de institutor. Plecat la București, spre a-și aranja drepturile la pensie, caută să obțină ajutorul lui Maiorescu în complicatele formalități ale împrejurării, dar are decepția de a nu fi primit de critic. Revenit la Iași, el apare de mai multe ori, în cursul anilor 1888 și 1889, în cercul literar al lui N. Beldiceanu, adus de Ed. Gruber. Într-o seară citește partea a patra a *Amintirilor*. La 15 iunie 1889 moare Eminescu la București. După cîteva luni, în ultima zi a anului, la 31 decembrie 1889, Creangă îl urmează.

Opera lui Creangă apăruse în *Convorbiri literare* cu multe greșeli de tipar. Povestitorul se plînsese de mai multe ori de aceasta. Pe un număr al revistei s-au găsit corecturile autografe ale lui Creangă, preocupat de altfel să aducă și ameliorări estetice textului. Era deci necesară o ediție a operelor, după manuscrisele originale. Cîteva zile după moartea scriitorului, fiul acestuia, căpitanul C. Creangă convoacă un comitet compus din A. D. Xenopol, ca președinte, și din Ed. Gruber și Grigore Alexandrescu, cărora, împreună cu suma de 9 000 lei, provenită din succesiunea tatălui său, îi transmite sarcina de a-i republica operele. Gruber obține de la Tinca Vartic manuscrisele lui Creangă. Prima ediție a operelor apare la Iași, sub îngrijirea Comitetului, în 2 vol., între 1890 și 1892. În 1895, Gruber moare nebun și manuscrisele lui Creangă sînt vîndute d-rului Mendel din Iași, care irosește o parte din ele, predînd restul profesorului Gh. Scobăi. Ce au devenit oare toate acestea?. Puținele manuscrise întîmplător găsite, uneori la negustori ieșeni care le întrebuințau ca hîrtie de ambalaj, împreună cu cele pe care dr. Mendel le-a comunicat lui G. T. Kirileanu în copia lui Gruber, au alcătuit singura temelie manuscrisă a ediției acestuia la *Minerva*, în 1902 și 1906. Tot lui G. T. Kiri-

leanu îi datorăm și ediția critică a *Operelor* lui Creangă, completate cu note, variante și glosar și adăugite, într-un număr restrîns de exemplare, cu două din povestirile *corosive,* la Fundațiile culturale, în 1938.

Funcțiunea literară fusese asumată, pînă către 1870, în literatura română, de scriitori proveniți din lumea boierească, trăind în formele ei de viață și orientîndu-se după gusturile ei. Junimea este și ea, prin compunere și îndrumare, o societate aristocratică. Totuși prin Junimea se produce primul gest de transmitere a direcției literare unor scriitori de extracție rurală ; fenomen de mare însemnătate, a cărui nesocotire ar lăsa neexplicată întreaga dezvoltare ulterioară a literaturii noastre. Dar pe cînd noii scriitori de acum sau de mai tîrziu, un Eminescu, un Slavici, un Coșbuc, sînt oameni de cultură, formați sub influențe filozofice sau umaniste și trăind în genere în alte forme de viață decît ale poporului, așa încît expresia acestuia ia la ei forma unei întoarceri romantice către obîrșii sau a unei norme menite să evite scriitorului tragedia dezrădăcinării, Creangă este un rural autentic, fără romantismul ruralității și fără vreuna din complicațiile sufletești ale smulgerii din rădăcini. Cazul lui este din această pricină unul din cele mai rare. Priviți în perspectiva marilor linii de direcție ale literaturii noastre, nici Delavrancea, nici Vlahuță, nici Iosif, nici Cerna, nici Goga, nici chiar Sadoveanu nu apar atît în succesiunea lui Creangă, cît în aceea a lui Eminescu. Gesturile tipice ale creației tuturor acelora sînt nostalgia, întoarcerea, protestul, revendicarea, aspirația către o lume pe care au părăsit-o, dar către care se doresc înapoi, pe care o resimt mai curată și mai bună. Nimic din toate acestea la Creangă. Povestitorul este adînc înfipt în lumea lui, așa încît el o poate descrie fără duioșii retrospective, fără sentimentalitate, cu realism robust și umor împăcat. Nostalgiile lui Creangă, articulate de cîteva ori în *Amintiri,* au un sens individual, nu social ; ele îl poartă către lumea copilăriei, nu către aceea a clasei sociale, pe care el ar fi părăsit-o. Într-un anumit sens s-ar putea spune că Ion Creangă este cel mai puțin *„semănătorist“* dintre scriitorii noștri. Omul Creangă a rămas totdeauna un rural, cu puțina lui învățătură de carte, cu acel gust al independenței morale, care face din el un răzvrătit, cu moravurile lui simple și naive. Cînd îl ajung nevoile mai aspre ale vieții, el se refugiază în bojdeuca lui de pe Țicău, într-o tovărășie țărănească, doarme pe prispă și migălește la hîrtiile lui, înfășurat în larga cămașă înflorită, într-o odaie lipită pe jos cu pămînt. Îmbrăcat în groasele-i haine de șiac, țăranul mătăhălos, care deșerta cîte o cofiță de vin cu apă, se ivește în cercul *Junimii* și se leagă cu oamenii de acolo, invocînd necontenit *„țărănia“* lui, cu un fel de umilitate, în care se ascunde adeseori secretul orgoliu al poporului în atingere cu clasele mai înalte și care îi dădea posibilitatea psihologică de a se înfățișa în toată savuroasa lui autenticitate populară, atît de gustată de junimiști.

Țăranul Creangă nu este însă de loc un *„talent necioplit“* cum credea Negruzzi și nici un *„autor poporal“* cum l-a numit Maiorescu. El este un talent rafinat, un mare artist. Împrejurarea devine izbitoare considerînd mai întîi materia de motive folclorice și chiar primele mijloace ale expresiei popu-

lare în poveștile sale. După cum a arătat Jean Boutière, în prețioasa monografie franceză consacrată povestitorului (*La Vie et l'oeuvre de Ion Creangă*, Paris, 1930), toate scrierile lui (în afară de *Stan Pățitul*, a cărui origine populară n-a putut fi identificată, dar nu este contestabilă) reiau vechile motive prezente în întreaga arie a folclorului european și (în afară de *Dănilă Prepeleac*, *Povestea porcului*, *Harap Alb* și *Ivan Turbincă*, în care modificările sînt destul de mici) nu în combinații noi, în contaminări de motive cum pot fi semnalate în operele altor autori de inspirație populară, ci în exacta lor înlănțuire din prototipul folcloric. Nici un episod nu este înlăturat, adăugat sau împrumutat de aiurea atunci cînd Creangă reproduce o poveste a poporului în *Soacra cu trei nurori*, *Capra cu trei iezi*, *Fata babei și fata moșneagului*, *Făt frumos fiul epei*, sau *Prostia omenească*. Memoria lui este aici dintre cele mai fidele și imaginația lui este cu totul stăpînită în latura invenției epice. Basmul popular pare a fi pentru el un lucru bine stabilit, o structură obiectivă și constrîngătoare, pe care se ferește de cele mai multe ori a o modifica. Povestitor credincios al basmelor populare, mijloacele lui sînt la prima vedere tot cele ale poporului. Formulele inițiale, mediane și finale, rimele și asonanțele introduse în expunere, multele expresii dialectale, zicerile tipice, comparațiile și metaforele sînt deopotrivă ale poporului. Creangă povestește basmele poporului în limba lui. Dar de aci înainte apare originalitatea lui Creangă, cu atît mai mare cu cît el a înțeles să și-o limiteze. Întocmai ca artiștii Bizanțului, pictori de icoane, fresce sau mozaicuri, Creangă lucrează în forme și cu mijloace prestabilite, păzite de tradiții, încît originalitatea lui se introduce pe o cale oarecum subreptice, pe care numai cunoscătorul o surprinde cu toată limpezimea și ajunge s-o deguste ca pe o savoare discretă. În ce constă originalitatea lui Creangă ?

Mai întîi într-o dibace deplasare a interesului de la simpla povestire, de la înfățișarea nudă a episoadelor acțiunii la prezentarea modalității lor individuale. Puterea lui Creangă de a individualiza atitudinile, gusturile și tipurile este dintre cele mai mari. Jean Boutière a dat în această privință cîteva frumoase exemple. Cînd în *Capra cu trei iezi*, cel mai mare dintre aceștia se duce să deschidă lupului : „*Atunci mezinul se vîră iute în horn, și sprijinit pe picioarele de prichiciu și cu nasul de funingine, tace ca peștele și tremură ca varga de frică*". Cînd Harap Alb așteaptă cerbul, deodată el aude cum „*Cerbul venea boncăluind. Și ajungînd la izvor, odată și începe a bea hîlpav la apă rece ; apoi boncăluește și iar mai bea cîte un răstimp, și iar boncăluește și iar mai bea, pînă ce nu mai poate. După aceea începe a-și arunca țărnă după cap cu buhaiul, și apoi scurmînd de trei ori cu piciorul în pămînt se tologește jos pe pajiște, acolo pe loc ; mai rumegă el cît mai rumegă și pe urmă se așterne pe un somn, și unde nu începe a mîna porcii la jir*". Cînd Stan Pățitul se duce în sat să-și aleagă o nevastă „*....se prinde în joc lîngă o fată, care chitește că i-ar cam veni la socoteală ; începe el a o măsura cu ochii de sus pînă jos și de jos pînă sus și cum se învîrtea hora, ba o strîngea pe fată de mînă, ba o calcă pe picior, ba... cum e treaba flăcăilor*". Cine va

uita apoi portretul lui Gerilă într-un mare cadru de natură în *Harap Alb*: *„...omul acela era ceva de spăriet: avea nişte urechi clăpăuge şi nişte buzoaie groase şi debălăzate. Şi cînd sufla cu dînsele, cea de deasupra se răsfrîngea în sus peste scăfîrlia capului, iar cea dedesupt atîrna în jos, de-i acoperea pîntecele. Şi ori pe ce se punea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de-o palmă. Nu era chip să te apropii de dînsul, că aşa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul. Şi dac' ar fi tremurat numai el, ce ţ-ar fi fost? Dar toată suflarea şi făptura de prin prejur îi ţineau hangul: vîntul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele ţipau, vreascurile ţiuiau şi chiar lemnele de pe foc pocneau de ger. Iară veveriţele, găvozdite una peste alta în scorburi de copaci, suflau în unghii şi plîngeau în pumni blăstămîndu-şi ceasul în care s-au născut"*.

Niciodată povestirile poporului nu au această preciziune şi bogăţie a descrierilor. În al doilea rînd, atunci cînd scrie poveşti, Creangă umanizează fantasticul. Animalele şi fiinţele supranaturale sînt la Creangă ţărani de-ai lui, încît în cadrul extraordinar al basmului se constituie scenele unui realism popular, cum Maiorescu îl va recomanda scriitorilor români, deşi tocmai exemplul lui Creangă nu va fi amintit. Basmele lui Creangă — după cum a observat printre cei dintîi Ibrăileanu — sînt de fapt nişte nuvele, încît de la ele la *Moş Nichifor Coţcariul* nu resimţim trecerea într-o altă categorie literară. Pretutindeni, aceeaşi veche lume ţărănească, mişcată de instincte simple şi tari, uneori şireată, plină de umor, înfăţişată în scenele şi relaţiile tipice ale vieţii, în felul ei de a munci şi de a se înveseli, în legăturile părinţilor cu copiii, ale soacrelor cu nurorile, ale bărbatului cu nevasta, ale fraţilor între ei, ale boierilor cu ţăranii, ale stăpînilor cu slugile. După cum Caragiale a evocat caracterele, atitudinile şi deprinderile comune micii burghezii româneşti către finele veacului trecut, Creangă face aceeaşi operă pentru lumea noastră ţărănească, rămasă neschimbată în decurs de veacuri, cu aceleaşi largi mijloace de stilizare. Spre deosebire de povestitorul popular, Creangă nu dă naraţiunii sale simpla formă a expunerii epice, ci topeşte povestirea în dialog, reface evenimentele din convorbiri sau introduce în povestirea faptelor dialogul personajelor, ceea ce îi dă putinţa să intre în psihologia lor, să ni-i arate cum gîndesc şi cum simt, cum ezită şi cum se hotărăsc. Cînd Dănilă Prepeleac pleacă spre tîrg spre a-şi vinde boii:

„Mergînd el tot înainte spre iarmaroc cu Duman şi Tălăşman ai săi, tocmai pe cînd suia un deal lung şi trăgănat, alt om venea dinspre tîrg cu un car nou, ce şi-l cumpărase chiar atunci şi pe care-l trăgea cu mîinile singur la vale cu proptele şi la deal cu opintele.

— Stăi, prietene, zise ist cu boii, care se tot smunceau din funie, văzînd troscotul cel fraged şi mîndru de pe lîngă drum. Stăi puţin cu carul, c-am să-ţi spun ceva.

— Eu aş sta, dar nu prea vrea el să stea. Dar ce-ai să-mi spui?

— Carul dumitale parcă merge singur.

— D'apoi... mai singur, nu-l vezi?

— Prietene, ştii una?

— Ştiu, dacă mi-i spune.

— Hai să facem treampa: dă-mi carul, și na-ți boii. Nu vreu să le mai port grija-n spate; ba fîn, ba ocol, ba să nu-i mănînce lupii, ba de multe de toate... Oiu fi eu vrednic că trag un car, mai ales dacă merge singur.

— Șuguiești, măi omule, ori ți-i într-adins?

— Ba nu șuguiesc.

— Apoi dar te văd că ești bun mehenghiu... zise cel cu carul; m-ai găsit într-un chef bun; hai, noroc să dea Dumnezeu! Să-ți aibi parte de car și eu de boi!

Apoi dă carul, își ia boii, pleacă pe costișă într-o parte spre pădure și se cam mai duce. Istalat, adică Dănilă, zice în gîndul său.

— Taci că-i cu buche, l-am potcovit bine... De nu cumva s-ar răzgîndi; dar parcă nu era țigan să-ntoarcă.

— Apoi își ie și el carul și pornește tot la vale, înapoi spre casă.

— Aho! car nebun, aho! Cînd te-oi încărca zdravăn cu saci de la moară, ori cu fîn din țarină, atunci să mergi așa!

Și cît pe ce, cît pe ce, să nu-l iee carul înainte.

Dar de la o vreme valea s-a sfîrșit și s-a început un deal. Cînd să-l suie la deal, suie-l dacă poți!... Hîrți! încolo, scîrț! încolo, carul se da înapoi.

— Na! car mi-a trebuit, car am găsit!

Apoi cu mare greu hartoește carul într-o parte, îl oprește în loc, se pune pe proțap și se așterne pe gînduri".

În mînuirea dialogului realist, Creangă obține efectele sale literare cele mai de seamă și, în această privință, darul său poate fi din nou asemănat cu al lui Caragiale. Vorbirea personajelor este redată cu speciala lor intonație și în culoarea exactă pe care le-o conferă formațiile verbale onomatopeice și zicerile tipice ale limbii. Înzestrarea lingvistică a lui Creangă se desfată nu numai în redarea acestor ziceri tipice, proverbe, cimilituri, metafore și comparații consacrate, în care se manifestă verva jovială a povestitorului, dar și în lungi colecții terminologice, emanate dintr-o fantezie verbală asemănătoare întrucîtva cu aceea a unui Rabelais. Iată prăvălia lui Jupîn Ștrul din Tîrgul-Neamțului, în care se găsea: „*băcan, iruri, ghileală, sulimeneală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz, salcie, fumuri și alte otrăvuri*". Alteori, povestitorul se complace în a da copioasele nomenclaturi ale unor lucruri asemănătoare, ca atunci cînd enumeră lucrările lui Chirică, sluga lui Stan Pățitul:

„*Ce garduri streșinite cu spini, de mai nici vîntul nu putea răzbate printre ele! Ce șuri și ocoale pentru boi și vaci, perdea pentru oi, poieți pentru păseri, cotețe pentru porci, sîsîiac pentru păpușoi, hambare pentru grîu, și cîte alte lucruri de gospodărie, făcute de mîna lui Chirică, cît ai bate din palme!*".

Personajul basmelor, al nuvelelor, al anecdotelor se povestește pe el însuși în *Amintiri din copilărie*, operă atît de puțin populară în intenția ei. Desigur, omului din popor i se întîmplă să povestească evenimentele din trecutul său, dar totdeauna cu scopul de a minuna pe cei din preajmă cu amintirea unei

întîmplări neobişnuite, ciudate. Ideea de a se povesti pe sine însuşi, de a prezenta etapele unei formaţii, înceata însumare a impresiilor vieţii, apoi sentimentul timpului, al scurgerii lui ireversibile, al regretului pentru tot ce s-a pierdut în consumarea lui, al farmecului retrăit în amintire sînt tot atîtea gînduri, afecte şi atitudini proprii omului modern de cultură. Nici un model popular nu i-a putut pluti înainte lui Creangă, scriindu-şi *Amintirile*, dar, desigur, nici prototipurile culte ale genului, primele autobiografii şi memorii ale Renaşterii, înmulţite apoi în toate literaturile europene. Aci, ca şi în poveştile şi povestirile sale, Creangă execută trecerea de la nivelul popular al literaturii la nivelul ei cult pe o cale pur spontană, prin dezvoltarea organică a unei înzestrări exercitate în întregul trecut al unei vechi culturi rurale, ajunsă acum să se depăşească pe sine. Poporul întreg a devenit artist individual în Creangă. Creaţia lui nu este de altfel naivă, neştiutoare de sine. Scriitorul îşi citeşte cu grai viu compunerile, ca Flaubert altădată, probîndu-le în ritmul şi sonorităţile lor. Uneori le citeşte tovarăşei Tinca Vartic, pentru a se convinge care vor fi reacţiile unui cititor obişnuit, aşa cum auzise de la Eminescu că făcea Schiller care îşi debita producerile mai întîi bucătăresei sale. Pentru plăcerea propriei urechi, şi pentru aceea a cititorilor săi mai rafinaţi, el compune uneori largi perioade arborescente, tot atît de bogate şi bine echilibrate ca ale lui Odobescu sau încheie frazele sale cu „*clausule*" ritmate, ca marii autori ai clasicismului. Alimentat din vorbirea poporului, stilul lui Creangă îşi manifestă calitatea lui **orală** şi în aceste împrejurări. Scriitorul este totdeauna în Creangă un om care vorbeşte şi naraţiunea sa nu s-a îndepărtat niciodată de funcţiunea ei primitivă, aceea de a desfăta un cerc de oameni prezenţi cu care te leagă o comunitate de tradiţii.

I. L. Caragiale

Printr-un neaşteptat dar al soartei, în timp ce poezia română cîştiga în Eminescu expresia ei cea mai înaltă, proza narativă şi teatrul ating acelaşi nivel în I. L. Caragiale, un scriitor pe care îl înrudeşte cu emulul său în lirică aceeaşi perfecţiune a conştiinţei artistice, acelaşi cult al cuvîntului românesc, pe care îl înzestrează cu noi şi mari puteri expresive. Puţini oameni au fost cu toate acestea mai deosebiţi, prin tot felul lor de a fi, ca Eminescu şi Caragiale. În timp ce Eminescu este un geniu romantic, pasionat şi singuratic, un filozof care nu pregetă în faţa celor mai îndrăzneţe experienţe metafizice, un copil al rasei sale, o abreviatură a istoriei naţionale, Caragiale reprezintă o mare dotaţie clasică şi realistă, o natură socială, volubilă şi epicuree, însoţindu-se uşor cu semenii, mai întîi pentru plăcerea de a-i observa şi de a surprinde tipicul în individual, un cetăţean atent la stările de spirit ale patriei sale, pe care studiind-o din unghiul mai îndepărtat al unui poet comic, a ştiut s-o înzestreze cu noi criterii în lucrarea de a se cunoaşte şi de a se rectifica. Aceste îndrumări generale ale firii lui Caragiale se desprind pe o întreagă structură de planuri în adîncime, dintre care unele ne vor apărea mai tîrziu. Felul de a fi al omului şi scriitorului se explică de altfel, cel puţin în parte, prin obîrşia, formaţia şi etapele carierei lui, pînă în momentul în care ajung să-şi dea expresia definitivă.

Ion Luca Caragiale face parte din dinastia teatrală a Carageliştilor, oameni veniţi de curînd în ţară. Luca, fiul lui Ştefan şi tatăl lui Ion, se naşte la Constantinopol, în 1812 şi, după o scurtă trecere prin teatru, se aşază ca secretar al Mănăstirii Mărgineni din judeţul Prahova, apoi ca avocat şi

magistrat la Ploieşti. Fratele lui Luca este autorul şi actorul deosebit de înzestrat Costache Caragiali, o personalitate cu rol hotărîtor în crearea teatrului naţional în Moldova şi Muntenia. Al treilea frate, Iorgu, este şi el actor şi directorul trupei care îl angajează pe Eminescu ca sufleor. Ion Caragiale se naşte în comuna Haimanale (Prahova), la 30 ianuarie 1852, ca fiu al lui Luca şi al Ecaterinei, fiica negustorului braşovean Mihail Alexevici. Ion Luca primeşte prima învăţătură de la institutorul ploieştean, de origine ardeleană, Bazilie Drăgoşescu, care îi oferă o temelie de bune şi exacte cunoştinţe de limbă şi scriere românească şi despre care discipolul va vorbi cu recunoştinţă mai tîrziu (*Peste 50 de ani*, *Opere*, IV). Alte patru clase gimnaziale, urmate la Liceul Sfinţii Petru şi Pavel din Ploieşti, încheie învăţătura şcolară a lui Ion Luca. Tînărul este destinat carierei teatrale, ca tatăl lui în prima tinereţe, ca unchii din partea tatălui. După cercetările lui Şerban Cioculescu, care, grupînd toate documentele cunoscute şi unele descoperite de d-sa, ne-a dăruit în 1940 o preţioasă biografie a marelui scriitor, Ion Luca urmează clasa de declamaţie şi mimică a lui Costache Caragiali, la Conservatorul din Bucureşti, între 1868 şi 1870, unde este coleg cu un văr de-al lui, cu George (Iorgu), fiul lui Costache. Vremurile sînt grele. Tînărului de 18 ani i se găseşte un loc de copist la Tribunalul Prahova. În 1871, el revine însă la Bucureşti, şi Mihail Pascaly îl angajează ca al doilea sufleor şi copist de roluri la Teatrul Naţional. Caragiale descinde în cuşca în care luase loc cu cîţiva ani mai înainte Mihai Eminescu, nu însă pentru multă vreme. Din 1873, el începe să publice versuri şi cronici umoristice în *Ghimpele*. Unul din personajele lui este Al. Macedonski (în anagrama prescurtată *Aamsky*), pe atunci la începuturile lui nesigure, rău susţinute de pretenţii nobiliare. Fiul generalului Macedonski pretindea a descinde din conţi de Geniadevsky. Caragiale îl persiflează :

„*Ia bine seama, iubite cetitor, cum, prin o coincidenţă fericită — care te face să presupui neapărat amestecul providenţei în făurirea acestui nume — primele trei silabe ale conţiei arată, scurt şi cuprinzător, ce-i plăteşte osul contelui :* **Geniadevsky... Genia... Geniu !**".

Mai tîrziu, Macedonski va schiţa, din amintire, portretul tînărului publicist, remarcat în boema Bucureştilor :

„*Încă de la 1872*, scrie Macedonski (*Liga ortodoxă*, 1896), *consumatorii unor berării din Capitală au avut ocaziunea să salute sosirea între dînşii a unui tînăr zgomotos, spirit bizar ce părea destinat, în cazul cînd s-ar fi devotat literelor sau artelor, a fi cu totul original. În adevăr, înfăţişarea acestui tînăr, gesturile lui repezi, zîmbetul sarcastic la colţul buzelor, vocea sa totdeauna întărîtată şi batjocoritoare, cît şi argumentarea sa sofistică, atrăgeau lesne atenţiunea*".

Urmează un şir lung de ani, în care Caragiale îşi caută nu numai un drum practic de viaţă, dar şi formula proprie talentului său. Spre deosebire de Eminescu, care ştiind de la început cine este, locuieşte necontenit pe culmi, Caragiale debutează printr-o ucenicie modestă, în redacţia mai multor ziare liberale ale epocii sau în paginile revistei umoristice *Claponul*. Într-un rînd traduce în versuri abile tragedia lui D. Parodi, *Rome vaincue*, pe care Teatrul

Național o reprezintă la finele stagiunii din 1877. În toamna aceluiași an traduce *Hatmanul* de Paul Déroulède și *Une camaraderie* de Scribe. Din toată această activitate, lipsită de glorie, abia dacă se pot sublinia cronicile din *România liberă* (1877), apărute sub titlul : *O cercetare critică asupra teatrului românesc* (reprodusă în *Opere*, vol. V, ed. Ș. Cioculescu), în care este veștejită cu energie inferioara compoziție a repertoriului teatral contemporan, ca și deprinderea localizărilor și a plagiatului răspîndită printre autorii vremii. Puțini oameni știau în momentul acesta ce puteri se ascundeau în Caragiale. Unul din aceștia este Mihai Eminescu. Chemat ca prim-redactor al *Timpului*, Eminescu cere ca redacția ziarului să fie completată cu Caragiale și Slavici, care mai tîrziu a însemnat amintirile sale din această epocă. Cei trei prieteni întîrziau în lungi discuții de limbă și literatură, în timpul cărora tipografia cerea necontenit manuscris pentru ziarul amenințat să nu poată apărea. Într-un rînd ei pun la cale o gramatică a limbii române, în care Eminescu ar fi urmat să scrie partea rezervată etimologiei, Slavici topica și Caragiale sintaxa. Lungile convorbiri din sala redacției de pe Calea Victoriei se continuau fără Slavici, uneori pînă către ziuă, în modesta locuință a lui Eminescu de pe strada Sfinților. De cînd îl părăsise pe Creangă la Iași, Eminescu nu întîlnise un alt om cu care să aibă a-și spune atîtea lucruri, într-o comunicare prietenească mai fecundă. Este probabil că prin Eminescu este introdus Caragiale în cercul junimist al lui Maiorescu și în casa d-rului Kremnitz. Maiorescu ține un album, în care roagă pe membrii cenaclului său literar să însemneze cîte o cugetare. Caragiale notează maxime în care o luciditate neîndurată se manifestă în formele unei conciziuni lapidare (cf. C.L.XIV). Într-un rînd el scrie cu conștiința unui om fără iluzii : *„În război necurmat trăim : cu inimicii în luptă, cu amicii în armistițiu“*. În altă împrejurare, sarcasmul lui abia se reține : *„Dacă și între oameni cuminți s-ar putea stabili înțelegere ca între nerozi, mulțimea acestora ar avea o soartă mai bună“*. Din aceeași stare de spirit crește reflecția : *„Pasivul și activul fiecărui pas al omenirii sînt în echilibru. — Pasivul descoperirii tiparului : s-au recunoscut nerozii, s-au numărat și s-au găsit a fi dînșii cei mai mulți“*. Altădată, în fine, stabilește cu subtilitate deosebirea dintre atitudinile cunoașterii și ale contemplației : *„Voiești să cunoști lucrurile ? privește-le de aproape. Vrei să-ți placă ? privește-le de departe“*. Scriitorul care cugeta astfel nu era un om banal.

În noiembrie 1878, Caragiale îl întovărășește pe Maiorescu la Iași, pentru a asista la banchetul celei de-a XV-a aniversări a Junimii. Aci, înainte de banchet, citește *O noapte furtunoasă sau Numărul 9*. Junimiștii ascultă caracterizarea incisivă a tinerei societăți bucureștene, cu femei romantice citind *Dramele Parisului*, cu garda ei civică, cu ziarele democrate din care bravii negustori ai vremii primesc zilnic lecția lui Rică Venturiano, *„studinte în drept și publiciste“*. Iacob Negruzzi trecînd prin București cu un deceniu și ceva mai devreme primise ca o adiere din partea acestei lumi noi, așa de

izbitoare pentru criticismul aristocratului moldovean. Impresiile se refăceau acum aidoma în opera scriitorului venit din mediul însuşi al acelei lumi, în care nu se putea recunoaşte deocamdată curentul de participare cordială curgînd sub incisivităţile satirei. Comedia este înfăţişată Teatrului Naţional din Bucureşti, care o reprezintă în ianuarie 1879. Cînd însă, la a doua reprezentaţie, Ion Ghica, directorul teatrelor, introduce modificări la care autorul nu consimţise, Caragiale cere explicaţii şi, cum i se răspunde fără deferenţă, apostrofează pe director şi constată apoi înlăturarea piesei sale de pe afişele teatrului. În acelaşi an, în timpul vacanţei de Paşti, Maiorescu îl ia cu sine pe Caragiale la Viena, unde, la Burgtheater, văd împreună *Visul unei nopţi de vară* de Shakespeare.

Problema practică a vieţii rămîne într-acestea nerezolvată pentru Caragiale. În 1881, el se retrage din redacţia *Timpului* şi, în toamna aceluiaşi an, ministrul Instrucţiunii Publice V. A. Urechia îl numeşte revizor şcolar al judeţelor Suceava şi Neamţu. Din circumscripţia lui, Caragiale se duce deseori la Iaşi, în cercul junimiştilor, printre care cîştigase prietenia lui Iacob Negruzzi, a lui V. Pogor, a lui P. Missir. În această vreme cunoaşte şi pe Veronica Micle. După un an, în 1882, este trecut ca revizor la Argeş şi Vîlcea. Dar cînd trebuie să părăsească însărcinările sale în funcţiunile de control ale şcolii primare, situaţia sa materială este atît de rea, încît scriitorul care în acelaşi an, în 1884, urma să aibă cel mai mare succes al carierei lui, cu reprezentaţia *Scrisorii pierdute*, este nevoit să accepte postul de registrator la Regie. După un alt an, în 1885, se joacă *D-ale Carnavalului*. Piesa este fluierată la premieră şi Maiorescu are ocazia să intervină cu articolul epocal *Comediile d-lui Caragiale*, apărut mai tîrziu ca prefaţă la volumul de Teatru (Socec, 1889). Autorul, recunoscut ca una din primele forţe ale literaturii naţionale, caută însă mereu mijlocul de a exista, revenind pentru puţin timp în presa liberală, la *Voinţa Naţională*, condusă de N. D. Xenopol sau dînd lecţii particulare la liceul Sf. Gheorghe. În 1888, el izbuteşte totuşi, după ce înfrînge rezistenţa lui Titu Maiorescu, pe atunci ministru al Instrucţiunii, care îl socotea nepotrivit pentru un astfel de loc, să obţină a fi numit director general al teatrelor. Numirea produce oarecum nedumerire publică. În fotoliul directorial se succedaseră oameni *venerabili* şi nume *ilustre*, Ion Ghica, Gr. C. Cantacuzino, C. Cornescu, acum în urmă personajul oficial C. I. Stăncescu, profesor la Academia de Belle-Arte şi potentat artistic al vremii. Caragiale, omul cu obîrşii umile, modestul profesionist al presei zilnice, contestat încă de mulţi ca scriitor, simte nevoia să se explice, adresînd o scrisoare ziarelor din Bucureşti, în care produce calitatea sa de junimist :

„*Avînd de demult — pe cînd a fi* **junimist** *nu era aşa de neprimejdios lucru ca acuma — fericirea să fiu admis în societatea literară* **Junimea,** *m-am făcut cunoscut în acest cerc ca un scriitor conştiincios şi ca un foarte călduros amator de teatru şi de muzică. Dacă mi-e permis a fi indiscret, — în acest cerc, de aminteri cam dificil la gusturi, m-am bucurat totdeauna, şi ca amator şi ca cunoscător, de o oarecare deosebită stimă. În sînul acestei colonii literare, pierdută într-o vreme de nebulozitate politică din atenţia publicului, am avut cîteodată şi cu producerile mele şi în schimbul de idei, mici succese,*

a căror scumpă amintire nu se va șterge niciodată din inima mea ; căci acele succese, datorite, firește, mai mult bunăvoinței fruntașilor decît talentului meu — care nu mă îndur a zice că nu era pentru ceva și el în aceasta, — m-au încurajat a lupta multă vreme cu asprimea soartei și cu prigonirea oamenilor".

Scrisoarea continuă, după arătarea titlurilor sale scriitoricești, cu mărturisirea sîrguinței lui ca director, pe care își propune s-o continue în ciuda intrigilor interesate, și cu unele proiecte în legătură cu repertoriul. Directoratul lui Caragiale se caracterizează prin punctualitate și strășnicie în conducere. Teatrul ca instituție profită din această intervenție vremelnică, deoarece noul director trebuie să demisioneze în anul următor, după o singură stagiune. Scriitorul se înapoiază la masa lui de lucru.

La începutul lui 1890 se joacă și apare în volum *Năpasta*, care împreună cu volumul de *Teatru*, publicat cu un an mai înainte, sînt prezentate Academiei Române în vederea premierei. Hasdeu depune un raport defavorabil și, cum Iacob Negruzzi încearcă să schimbe atmosfera, intervine D. A. Sturdza, cu învinuiri precise cît privește tendințele morale și naționale ale operelor prezentate, determinînd un vot negativ. Ofensa acestui insucces îl costă desigur pe scriitor, care după ani de zile, în *Epoca* din 1897, consacrînd un sîngeros portret lui D. A. Sturdza (*Opere*, V, p. 122 urm.) își amintește de vechea contestație a adversarului său :

„*Ca membru fac-totum al Academiei*, scrie Caragiale, *fiind vorba de premierea unei lucrări literare cu caracter umoristic* (D. A. Sturdza) *declară violent că asemenea lucrări, nu numai că nu trebuiesc încurajate, dar merită chiar persecutate, fiindcă talentele umoristice și satirice n-au nimic sfînt și deci sînt, nu numai nefolositoare neamului, dar chiar de-a dreptul primejdioase*".

Modelul portretului său este arătat ca un om fanatic și nedrept, amestec de habotnicie, iacobinism și neînduplecare inchizitorială, manipulînd „*calabalîcul de vorbe late, cu care falsa școală liberală a umplut de cincizeci de ani capetele seci. Cine nu e colectivist ca d. Sturdza, e fanariot, e antipatriot, e dușman al românismului ș.c.l...*" Reacțiunea este a unui junimist. Va fi crezut totuși Caragiale că junimiștii nu-i vor fi arătat o prietenie destul de activă în forul academic ? Fapt este că, după un an, în 1892, Caragiale atacă Junimea într-o conferință publică și tipărește articolul *Două note*, în care Maiorescu este acuzat de a fi schimbat uneori textul poeziilor lui Eminescu și de a fi tras foloase materiale de pe urma editării lor. Învinuirile atît de nedrepte, determinate de un resentiment nestăpînit, introduc ireparabilul în relațiile celor doi scriitori.

Caragiale caută alte tovărășii literare. După ce, către finele anului 1892, tipărește două volume de proză, *Note și schițe* (la Sfetea) și *Păcat, O făclie de Paște, Om cu noroc* (la Göbl), la începutul anului următor începe a publica, deocamdată numai în răstimpul unui semestru, revista umoristică *Moftul român*, împreună cu socialistul Toni Bacalbașa. *Moftul* este un titlu simbolic ; deviza scepticismului noii noastre societăți, caracterizat de junimiști, relevat de pildă de articolul lui Teodor Rosetti. Cu *moft !* s-ar răspunde la

noi în cele mai variate împrejurări. Cineva întreabă : *Ce mai spun gazetele, nene ?* Nenea răspunde : *Mofturi !* Altcineva întreabă : *Ce era azi la Cameră ?* Un deputat opinează : *Mofturi !* Un cerşetor degerat imploră : *Fă-ţi pomană, mor de foame !* Un domn cu bundă trece indiferent mai departe : *Mofturi !* Un tînăr îndrăgostit ameninţă : *Acriviţo ! dacă nu mă iubeşti, mă omor.* Acriviţa nu crede : *Mofturi !* Primul număr al *Moftului român*, reproducînd aceste dialoguri, continuă : „*O Moft ! tu eşti pecetea şi deviza vremii noastre. Silabă vastă cu neţărmurit cuprins, în tine încap aşa de comod nenumărate înţelesuri*... Ideea de a intitula cu acest cuvînt o revistă, era o formă a *zeflemelii* junimiste, o provocare adresată *gogomanilor*. Încetînd la sfîrşitul lunii iunie 1893, *Moftul român* reapare într-o nouă serie în cursul anului 1901, cînd vechiul client, Al. Macedonski, revine în parodia poeziei „*simbolist-instrumentaliste*". La sfîrşitul anului apare şi *Calendarul Moftului romîn*, 1902.

Între timp Caragiale se hotărăşte să facă un gest răsunător. Pentru că literatura nu-l poate hrăni, se decide să întreprindă o negustorie. În noiembrie 1893 deschide o berărie în strada Gabroveni. După doi ani este concesionarul restaurantului din gara Buzău ca prietenul său C. Dobrogeanu-Gherea la Ploieşti. În 1901 încearcă din nou o întreprindere comercială, *Berăria Cooperativă*, urmată curînd de vestitul *Gambrinus*, în Piaţa Teatrului Naţional. Patronul, care semna acum *publicist şi comerciant* ţine masă permanentă, cu vesele tovărăşii, între care se remarcă aceea a lui Tony Bacalbaşa, a umoristului D. Teleor, a spiritualului profesor bucureştean I. Suchianu (care în zilele bătrîneţii sale foarte înaintate va publica amintiri despre vechiul prieten), a maiorului Lambru, a actorului I. Brezeanu, marele interpret al comediilor carageliene, impus atenţiei publice printr-un articol al autorului lor (în *Literatură şi artă română*, 1898), magistrală analiză în care propriile personaje sînt considerate în viaţa nouă împrumutată lor de actorul stăpîn pe o interpretare „*sobră şi rafinată*", iradiind în juru-i „*o atmosferă lirică particulară*". Hotărîrea de a-şi croi un drum neatîrnat în comerţ decurge paralel, la Caragiale, cu noi lucrări literare şi cu unele veleităţi politice.

La 1 ianuarie 1894 apare *Vatra*, sub conducerea lui Slavici, Coşbuc şi Caragiale, care se va retrage de altfel în curînd. Caragiale publică, fără semnătură, în primul număr al revistei, un închipuit dialog între un ţăran şi un om de la primărie venit să-i anunţe sosirea unei scrisori (*Cum se înţeleg ţăranii*, *Opere*, III, ed. P. Zarifopol, p. 216) ; „*Hei, mă din casă ! — Cine ? — Tu ! Eu ? — Păi cine ? — Ce-i ? — Cum ce-i ? — Păi ce-i ? — Ai o scrisoare. — Cine mă ? — Tu — Eu ? — Păi cine ? — Ado-ncoa ! — Ce, mă ? — Scrisoarea — Ce scrisoare*" etc. Scurtul dialog, caracteristic pentru darul scriitorului de a nota vorbirea vie, indispune pe Al. Vlahuţă, reprezentantul unui romantism rural, care (în *Viaţa*) vede în nepretenţioasa improvizaţie a lui Caragiale, *une charge d'atelier* cum o numeşte autorul ei, opera unui „*ciocoi prost*", deşi ar fi putut bănui pe autorul parodiei rurale şi sentimentale *Smărăndiţa* (din *Moftul român*, 1893, Opere, III), în care maniera

lui Delavrancea fusese crud ironizată, ca și în manuscrisul autograf *Dă-dămult... Mai dă-dămult* (Opere, IV, p. 186). În *Vatra* are Caragiale o inițiativă interesantă. Sub titlul *Mărgăritare alese*, el publică pagini de antologie din literatura istorică universală, pe care cititorii trebuiau singuri să le identifice, probabil din Macaulay, Tocqueville, Carlyle, Guizot, Augustin Thierry (după cum bănuiește P. Zarifopol, în ediția Operelor, vol. III, p. 343), autori preferați și de Anghel Demetriescu, învățatul prieten al lui Caragiale.

Inițiative politice însoțesc peripețiile vieții literare. În toamna lui 1895 intră în partidul radical de sub conducerea lui G. Panu și, la începutul anului următor, colaborează la ziarul acestuia *Ziua*, unde, printre altele, publică o serie de reportaje despre *Culisele chestiunii naționale*, în care divulgă acțiunea lui Brote, aderentul ardelean al lui D. A. Sturdza. Cînd însă G. Panu, cedînd mai mult combinației politice decît logicii doctrinei, se înscrie cu grupul său în partidul conservator, Caragiale îl urmează și începe să publice la *Epoca*, conducînd în același timp *Epoca literară* (cf. Opere, III). Din mulțimea articolelor și a cronicilor, subliniez pe aceea consacrată *Studiilor critice* ale lui Gherea, atunci la volumul lor al treilea, în care scriitorul vorbește cu simpatie despre criticul său socialist, declarîndu-se totuși indiferent față de latura sistematică a ideilor acestuia: „*Orice idee, părere sau sistemă, pentru mine e absolut, în sensul cel mai absolut, indiferentă*". Numai talentul interesează în lucrările literare de orice fel, și Gherea are talent. Răspunzînd unor întrebări ale ziarului asupra stării actuale a literaturii, în *Cîteva păreri anonime*, el evocă într-un ton pe jumătate glumeț și pe jumătate serios cercul literar al vechilor săi prieteni junimiști, care nu i-ar mai recunoaște talentul ca altădată, ceea ce nu-l împiedică să vorbească cu deferență despre desăvîrșitul gust și marea autoritate a lui Maiorescu. Scriitorul, găsindu-se acum liber față de prejudecățile cercului din care nu mai făcea parte, nu se poate împiedica să recunoască alături de Maiorescu, pe Hasdeu: „*figurile cele mai remarcabile ale literaturii noastre*, (Hasdeu) *prin operele proprii*, (Maiorescu) *prin influența pe care a exercitat-o asupra cîtorva talente; unul prin invențiune, celălalt prin direcțiune*". În rîndul creatorilor literari, el mai amintește cu admirație pe Gr. Alexandrescu, Alecsandri, Bălcescu, Odobescu, Eminescu și Coșbuc. Numărul de 150 poeți lirici din speța „*romantico-pesimistă*", pe care crede că-i poate inventaria alături de scriitorii de nuvele „*sentimentale și lăcrimoase*", i se pare însă prea mare. În același fel deplînge lipsa de legătură dintre literatura contemporană și societate, o separație pe care nu o poate nicidecum remedia parodia franțuzitelor saloane literare ale vremii. Intervenții caracteristice pentru concepțiile sale are Caragiale, în *Epoca* acelorași ani, în problema teatrului, pe care el îl socotește o artă cu totul deosebită de literatură. Teatrul „*are un scop special: reprezentarea, reprezentarea frumoasă*". Mai multă asemănare are teatrul cu arhitectura:

„*În adevăr, precum planul arhitectului nu este chiar realizarea finală a intențiunii sale, — adică monumentul, — ci numai notarea convențională, după care trebuie să se stringă și să se alipească materialele cerute, într-un tot*

ordonat, asemenea și scrierea dramaturgului nu este chiar desăvîrșirea intențiunii lui, — adică comedia, — ci notarea convențională, după care se vor alipi elementele proprii, spre a arăta o trecere de împrejurări și fapte umane. Mai scurt : pe cît de puțin planul arhitectului este pictură, tot atît de puțin e scrierea de teatru poezie".

În alte privințe, el persiflează impostura literară, ca în bucata *Poetul Vlahuță* (Opere, III și IV) în care, în formă nuvelistică, narează peripețiile unui fals poet, descins sub numele lui Vlahuță într-un oraș ardelenesc, Opidul-nou, și primit sărbătorește de inteligența locului ; prilej de a zugrăvi moravurile entuziaste ale naționalismului ardelean.

În iunie 1899, Caragiale este nevoit să accepte din nou un post la Regia monopolurilor, suprimat de altfel în anul următor, pentru motive de economie bugetară. În același an, începe sub titlul *Notițe critice*, colaborarea la *Universul*. Din această nouă activitate ziaristică, asemănătoare în multe privințe ca gen cu vechile cronici din atîtea alte organe, se constituie materialul *Momentelor*, întrunite în 1901. Volumul cel mai de seamă al operei lui Caragiale în proză este deci fructul unei vechi direcții a scrisului său, ajuns acum la suprema ei înflorire. Către începutul aceluiași an, prietenii îl sărbătoresc cu prilejul împlinirii unui sfert de veac de literatură. Hasdeu îl felicită în scris. Take Ionescu și Delavrancea iau cuvîntul la banchetul oferit sărbătoritului, în timpul căruia se oferă comesenilor numărul unic al unei reviste cu titlul *Caragiale*, publicată pentru a fixa momentul. Dar pe cînd scriitorul se bucura de cinstirea recunoașterii în curs, prezidînd masa prietenilor săi la *Gambrinus*, în umbră se țese o înscenare. Un tînăr publicist, care suferise odată înțepăturile ironiei lui Caragiale, Caion (pseudonimul lui Const. A. Ionescu), un adevărat caracter patologic, denunță plagierea *Năpastei* după piesa autorului ungur Kemény István, tradusă în veacul trecut la Brașov. *Revista literară* a lui Th. Stoenescu aduce, sub semnătura lui Caion, dovezile de rigoare, după sistemul punerii pe două coloane. Macedonski comite greșeala de a adăposti, în ziarul său *Forța morală*, campania destul de suspectă. Caragiale este la început impresionat de bizara coincidență. Dar, bănuind impostura, începe să cerceteze și află că autorul și opera indicate de acuzatorul său nu existaseră niciodată. Caragiale îl cheamă în judecată. Delavrancea pledează. Curtea cu Juri condamnă în 1902 pe calomniator, care obține însă achitarea într-o a doua instanță.

Încă din 1885, la moartea Ecaterinei Momolo Cardini, vara mamei sale și văduva cunoscutului restaurator bucureștean din veacul trecut, Caragiale se găsește în perspectiva unei însemnate moșteniri. Realizată succesiv, după peripeții judiciare urmărite cu zel procesiv, după cum rezultă din sîrguincioasa cercetare biografică a lui Ș. Cioculescu, Caragiale se găsește în 1904 în măsura de a se muta, împreună cu familia, la Berlin. Îl atrăgeau în capitala Germaniei dorința unei vieți confortabile într-o țară occidentală, făgăduința de a-și oferi mari plăceri artistice, mai cu seamă muzicale, rîvnite totdeauna de pasionatul meloman, liniștea unei retrageri priincioase noilor sale proiecte literare, poate și o urmă de mizantropie, neafișată de altfel, după atîtea decepții

ale vieții. În Berlin, el duce însă dorul țării și al compatrioților. Din cînd în cînd reapare la București. În jurul lui, la Berlin, se grupează adeseori colonia română, studenții universitari și cîțiva tineri intelectuali rămași pentru cercetări în Germania, după terminarea stagiului academic, filozoful și sociologul D. Gusti, filologul cu vaste cunoștințe muzicale P. Zarifopol. Cu acesta din urmă, pe care îl vizita adeseori la Lipsca, întreține o intensă corespondență, una din cele mai vii din toată opera sa epistolară (Opere, VII) și aceea care ne poate ajuta mai bine să ne reprezentăm pe omul Caragiale în desfășurarea reacțiunilor lui spontane, în gusturile sale, în felul său de a vorbi, în speța umorului său, în ideile lui familiare. Cînd în 1907 izbucnesc răscoalele țărănești, Caragiale este zguduit. Știrea tragicelor frămîntări ale țării cheamă din propriile-i adîncimi răsunetul vechilor dureri. În această stare de spirit scrie *1907, din primăvară pînă în toamnă*, publicat mai întîi în limba germană în ziarul *Die Zeit* din Viena (sub pseudonimul *Un patriot*) apoi în revista *Convorbiri* a lui M. Dragomirescu, în broșură românească în editura *Adevărul*. De la *Influența austriacă* a lui Eminescu, de la *În contra direcției de azi* și de la *Introducerile* discursurilor parlamentare ale lui Titu Maiorescu nu se mai scriseseră pagini de analiză socială de o asemenea vigoare, susținute de un patriotism mai luminat, mai pătrunzătoare în cunoașterea stărilor noastre, mai patetice în dorința de a reforma direcția vieții publice. Studiul începe prin analiza diferitelor categorii sociale : țăranii trăind încă într-un regim feudal, muncind în mizerie pămînturile care nu le aparțin, o clasă de mari proprietari suportînd treptata lor sărăcire, produsă în avantajul hrăpăreței categorii a arendașilor mai mari, un comerț cedat străinilor, o administrație pe care partidele o înlocuiesc periodic din rîndurile unei plebe orășenești, clientela lor, apoi speculanții industriei politice, crescuți de școlile mai înalte, o oligarhie care n-are nici măcar temelia etică a unei tradiții istorice, nici **bravură**, nici **nobilitate**, strînsură de aventurieri îndrăzneți. Tabloul este sumbru. El rezumă critica junimistă, așa cum o formulase Maiorescu și Eminescu. Mișcarea, căldura intimă a tabloului provine însă din experiența autorului care, în timpul celor peste treizeci de ani de viață publică, în calitate de simbriaș al scrisului cotidian, asistase la comedia politică, adeseori desigur cu un adînc sentiment de restriște. *„Să fi avut patria nevoie de jertfirea noastră ?“* întreabă el odată pe Delavrancea. Uneori paginile tabloului fac impresia unui comentariu al *Comediilor*, al *Momentelor*, ca atunci cînd descrie clientela politicianistă, *„plebe incapabilă de muncă și neavînd ce munci, negustorași și precupeți de mahalale scăpătați, mici primejdioși agitatori ai satelor și împrejurimilor orașelor, agenți electorali bătăuși ; apoi productul hibrid al școalelor de toate gradele, intelectualii semiculți, avocați și avocăței, profesori, dascăli și dăscălași, popi liber-cugetători și răspopiți, învățători analfabeți — toți teoreticieni de berărie ; după aceștia, mari funcționari și impiegați mititei, în imensa lor majoritate amovibili“*.

Remediul îl vede Caragiale într-o lovitură de stat a suveranului, *„pentru realcătuirea* (S t a t u l u i) *din temelii, pe temeiul îndreptățirii raționale și*

echitabile a producătorilor, și înfrînării speculatorilor, de tot soiul". După cîteva luni, Caragiale completează studiul său, precizîndu-și ideile: O nouă constituție octroiată de suveran, înlocuind pe cea arhontologică din vremea sa, ar aduce „*abolirea alcătuirii politice de uzurpare, desființarea celei mai odioase sisteme boierești, fără boieri și boiernași numărați, ci cu nenumărați ciocoi și cioclovine, — și intrarea întregii țări în stăpînirea dreptului ei întreg de a hotărî asupra avutului și onoarei ei, asupra soartei și destinelor ei, după voința lui Dumnezeu, numai prin voința ei*".

Lovitura de stat a suveranului trebuia deci să dea țării folosința drepturilor și libertăților ei democratice. Lucrarea completată (în sensul acelorași sentimente politice prin *Fabulele* publicate anonim în *Convorbirile critice* ale lui Mihail Dragomirescu) produce o imensă senzație. Delavrancea îi scrie cu obișnuitul entuziasm. Ce-ar fi dacă cei doi prieteni s-ar uni în cadrul partidului conservator, „*ridicînd din răsputeri piatra grea pe care au rostogolit-o politicienii în timp de 30—40 de ani?*". Lucrul nu era însă cu putință. Scriitorul îndurase destul ifosele arogante ale vechilor conducători politici. Locul lui i se pare lîngă un om nou, lîngă Take Ionescu, în al cărui partid se înscrie, în 1908, urmărindu-l apoi în călătoriile politice de-a lungul țării și luînd adeseori cuvîntul în întruniri publice. Un moment crede că se va alege deputat; dar conducerea partidului preferă în cele din urmă pe altcineva.

În 1909, Caragiale apare din nou în *Universul* și, în anul următor, publică în *Viața românească*, *Kir Ianulea*, povestirea cu o culoare locală atît de puternică în evocarea Bucureștilor la începutul veacului trecut, așa cum era încă dominat de influențele fanariote. Cercurile ardelenești îi arată o mare simpatie și deferență. Vizitează pe studenții români din Budapesta, cărora le recomandă energie făptuitoare și civilizație apuseană, mai bine decît starea de spirit a literaturii rurale elegiace. Un tînăr ardelean, Horia Petra-Petrescu, studentul seminarului romanistic al lui Weygand la Lipsca, îi consacră o teză de doctorat. Cînd O. Goga este arestat în Ardeal, publică un articol în *Universul* amintind ungurilor că evenimentul nu este de natură a face populară la noi amiciția celor două state vecine. Trecînd spre țară, Caragiale se oprește la Seghedin și vizitează în temniță pe poetul condamnat și închis. În cursul anului 1911 colaborează la *Românul* din Arad. Cînd în august 1911, *Astra* comemorează la Blaj semicentenarul existenței ei, Caragiale este invitat să ia parte la festivitățile organizate cu acest prilej. Asistă la zborul lui Vlaicu și împărtășește pe proprii lui admiratori din verva-i nesecată. „*Nenea Iancu*" este un personaj popular în Ardeal. Gîndul unirii apropiate trece desigur prin sufletul lui Caragiale, ca de mai multe ori în trecut, ca de pildă în articolul *Peste 50 de ani (Universul, 1909, Opere, IV)*, cînd în amintirea Unirii de la 1859, pe care o trăise ca mic copil, prezice pe cealaltă, pe care el n-a mai apucat-o. În 1912, Caragiale împlinește șaizeci de ani. Evenimentul este comemorat în teatru și presă. Refuză însă a lua parte la sărbătorirea sa, organizată de Societatea scriitorilor români, condusă pe atunci de Emil Gîrleanu. Lui C. Rădulescu-Motru care propusese o subscripție publică pentru

marele scriitor trăind acum departe de ţară, îi scrie : *„...orice amestec oficial, cîtuşi de platonic, la opera voastră cetăţenească, precum şi orice subscripţie pe cale publică i-ar paraliza cu desăvîrşire scopul, întrucît m-ar pune pe mine în imposibilitatea absolută de a beneficia de rezultatele generoasei voastre iniţiative. Pentru un psiholog ca tine nu este, fireşte, nevoie şi de explicaţiuni. Sapient, te ştiu ; destul ţi-e atîta !*" (Opere, VII, p. 328). Este singurul accent al unei amărăciuni, care — după un fel de ordine naturală a lucrurilor — se leagă totdeauna de fapta împlinirilor de seamă. În primăvara anului se mai înapoiază pentru scurtă vreme în ţară, dar revenit la Berlin moare subit în noaptea de 8 spre 9 iunie 1912.

Cine parcurge etapele mai de seamă ale vieţii lui Caragiale are o parte din explicaţia scrisului său. Omul trecuse prin multe şi variate medii. Petrecîndu-şi prima copilărie la ţară, luînd parte mai apoi la viaţa teatrală şi politică, trecînd prin mediile literare, cunoscînd de aproape pe politicienii liberali şi conservatori, personaje înălţate din noianul anonimatului social sau posesori de nume istorice, patronînd deopotrivă gazetele care-l întrebuinţau, cunoscînd la fel de bine mica burghezie a oraşelor de provincie şi a capitalei, pe profesori, avocaţi şi funcţionari, pe munteni, moldoveni şi ardeleni, în experienţa lui Caragiale s-au amestecat toate categoriile şi toate tipurile. Omul arăta de altfel o foame de experienţă, o curiozitate nesecată. În berărie, în trenuri şi gări, mereu călătorind, primind şi expediind scrisori, asociindu-se uşor cu oricine socotea că i-ar putea oferi un nou element de caracterizare, fie chiar numai numele său, după cum o dovedeşte lunga şi pitoreasca nomenclatură onomastică găsită în manuscrisele lui, Caragiale manifesta o pasiune a observaţiei, pentru care nu se poate găsi nici un alt exemplu asemănător. Întinsa şi variata lui experienţă s-a revărsat în întregime în opera sa. Nu va fi posibil să se scrie istoria socială a veacului nostru al XIX-lea fără o continuă referinţă la opera lui Caragiale.

„Am învăţat în şcoala lumii", scria el. Cealaltă învăţătură, a cărţilor, el o privea cu rezerve, ca şi pe posesorii, ei, rămaşi numai la ea, pedanţii de toate categoriile şi tipurile doctorale. Cu neîncrederea lui faţă de ideile generale, semnalată şi mai sus, el persiflează odată mania filozofică într-unul din articolele consacrate prietenului său Gherea, teoretician şi restaurator, poate nu fără o referinţă mentală la polemicile acestuia cu Maiorescu : „*O pulpă de viţel*, scrie Caragiale, *se istoveşte ca prin farmec sub cuţitul lui Gherea, care aruncă ciolanul gol de o parte pentru a apuca o a doua pulpă ce soseşte caldă. Iată, zic eu în gînd, imaginea fidelă a nimicniciei adîncilor cercetări ştiinţifice. Pulpa de viţel reprezintă natura, lucrul în sine ; cuţitul lui Gherea reprezintă spiritul nostru ; el nu poate face alta decît să taie felii, mai mult sau mai puţin subţiri, după cum e mai mult sau mai puţin ascuţit, mai dibaciu sau mai stîngaciu mînuit. A tăia o felie, a tăia cît de multe, nu va să zică a pătrunde în esenţa pulpii de viţel. După fiecare trăsătură, ne vom afla în faţa altei suprafeţe ; pulpa de viţel nu va voi să ne arate decît suprafeţe, ascunzîndu-şi sistematic sinele, aşa încît, cînd vom rămînea pe farfurie cu cea din urmă bucăţică şi cu ciolanul în mînă, ne vom găsi tot în faţa unei suprafeţe... Vom fi distrus, pînă la cea din urmă firimiţă, obiectul cercetărilor*

noastre fără să putem pătrunde o clipă măcar în intima lui esență, în sinele însuși al lucrului. Atunci vom face ce-a făcut Gherea: cu un zîmbet ironic, vom arunca ciolanul de o parte și iată scepticismul! Vom arunca ciolanul la cîini, precum aruncă, obosit, filozoful chestiunea impenetrabilă în ghearele comentatorilor și a profesorilor de Universitate" (*Epoca, 1897, Opere IV*). Cu tot disprețul său pentru speculația filozofică, Caragiale este un spirit cultivat în înțelesul deplin al cuvîntului. Toate formele literaturii îi stau la dispoziție și gustul lui, totdeauna perfect, nu se înșală cînd persiflează tirada retorică în teatrul romantic, fastidioasa analiză psihologică în romanul mai nou sau folosința reglementată a tropilor în vechile poetici și retorici școlare. Citiți *Cîteva păreri* (*Ziua*, 1896, apoi în *Notițe și fragmente literare*, 1897), în care autorul în afară de aceste rezerve ale gustului său, intervine în dezbaterea vremii asupra problemei artă pentru artă sau artă cu tendință, și-l veți vedea alegîndu-și exemplele din Tacit, din Dante, din Shakespeare și Molière, din Schiller și Goethe. Marile opere ale clasicismului nu-i sînt necunoscute. Mai cu seamă repertoriul teatral n-are pentru el secrete. În *Vatra* l-am văzut compunînd pagini antologice din istoricii veacului al XIX-lea. Altădată traduce din Cervantes, Charles Perrault, Edgar Poë și Mark Twain. Caută motive în vechii povestitori, în Machiavelli și La Fontaine. Spre bătrînețe descopere pe Anatole France și după ipoteza cuiva care a trăit în intimitatea lui și-i cunoștea bine dezvoltarea artistică (P. Zarifopol, *Opere*, II, *Introducere*) modelul *„umanistului arhaizant"* nu va fi fost fără influențe asupra compunerilor sale fantastice, în ultima lui epocă. În noaptea morții, după cum o știm din amintirile fiului său Luca (*Ideea europeană*, 1920), recitește *Macbeth*, cu emoția gravă cu care se apropia de operele de seamă ale omenirii. Caragiale este un om de cultură. Darurile lui naturale s-au șlefuit în frecventarea marilor modele.

Cultura este însă la el o atmosferă de atelier. Dincolo de acesta, în viață, omului îi place să trăiască în formele și atitudinile lui tradiționale, reproducînd tipul unui mucalit oriental și balcanic cum trebuie să se mai fi aflat vreunul în șirul ascendenților lui. Nu s-au adunat încă anecdotele cu privire la Caragiale și nici crîmpeiele monologului său public, unanim admirat și din care se găsesc pe ici și colo unele transcrieri. Cînd lucrarea aceasta va fi făcută, se va vedea mai bine că umorul lui era alcătuit dintr-o abilă simulare a felurilor de a fi proprii celor pe care dorea să-i observe mai bine, procedeu care permitea naivilor să se simtă la largul lor și să-și desfășoare cu încredere deprinderile, ticurile lor sociale și verbale. Omul era un desăvîrșit actor și un **pince-sans-rire**, un ironist care dădea cuvintelor sale un înțeles mental opus aceluia rostit, încît conlocutorii lui nu puteau fi niciodată siguri dacă li se vorbește *„serios"* și dacă nu cumva li se întinde o cursă. Aceste atitudini au trecut uneori și în scrisul său. Cînd Eleonora Duse și Mounet-Sully vin în București în 1899, Caragiale scrie o cronică (*Opere*, V) în care aduce mari laude actorilor, în stilul umflat al gazetăriei vremii:

„Cei doi meteori au trecut pe dinaintea ochilor noștri; s-au arătat strălucind orbitori, zguduindu-ne pînă în adîncul sufletului și au dispărut de pe

cerul nostru, lăsîndu-l și mai întunecat decît fusese înainte de magica lor apariție". Dar după ce se desfășoară în tonul acestor generalități entuziaste, cronica încheie :

„*Domnule cititor, fac prinsoare că, citind rîndurile de mai sus, dumneata crezi că eu am văzut pe Duse și pe Mounet-Sully... Uite! învață-te minte: așa se scriu în genere pentru dumneata cronicile noastre teatrale*".

Creația literară propriu-zisă n-a rămas nici ea străină de aceste procedee. Citiți finalul bucății *Două loturi* :

„*Dacă aș fi unul din acei autori cari se respectă și sunt foarte respectați, aș încheia povestirea mea astfel... Au trecut mulți ani la mijloc. Într-un tîrziu, cine vizita mănăstirea Țigănești putea vedea acolo o maică bătrînă, oacheșe, înaltă și uscată ca o sfîntă etc.*".

Simularea gravității, a patetismului, ca și a tonului savant și doctoral fac parte din atitudinile cele mai frecvente ale umorului caragelian. În pornirea lui intimă, omul aspiră către simplitate și încadrare firească în mediul lui. Atitudinile teoretice în viață, ideologismul de toate felurile, îi dau accente de impaciență. Cînd aude că Gherea, ca socialist, a refuzat decorația oferită de suveran, indignarea lui amicală nu se mai stăpînește. Se înlănțuie în sufletul lui Caragiale, cu ironistul lucid pe care l-am văzut mai sus, un sentimental, sensibil la durerile obștești, după cum ne asigură Slavici, stăpînindu-și cu greutate în unele împrejurări emoțiunea. Cînd la banchetul *Astrei*, unul din vorbitori ridică paharul său în sănătatea *marelui scriitor satiric*, Caragiale ripostează cu vivacitate : „*Eu sînt un sentimental, domnule*"!. Și cînd adunați în casa lui Vlahuță, prietenii așteaptă să-l sărbătorească pentru cei cincizeci de ani ai săi, împliniți în aceeași zi, într-un tîrziu apare un om ostenit, gîtuit de emoție, evocînd adunării nașterea lui într-o casă săracă, greutățile copilăriei și ale drumului său de viață. Nu odată și-a amintit Caragiale de originile umile ale familiei sale, de întunericul din care a luptat să se desprindă. Lui Delavrancea îi scrie :

„*Frate Barbule, Am părăsit amîndoi de mici umilul acoperămînt părintesc și, care dincotro — tu din prăfăria Delei-vechi, eu din mocirlele Ploieștilor — am pornit sub paza unuia singur de sus. Aspre cărări am bătut : amorțiți la-ncheieturi, însîngerați la tălpi, loviți peste obraz — pe cînd eram departe de odihna cu icoana la căpătâi și de mîna care să fi mîngîiat cu milă fruntea pălmuită de străini*".

Este evidentă în astfel de declarații, prin amintirea obîrșiilor și a începuturilor, expresia dorinței de integrare în formele proprii, ale unui suflet patriarhal.

...Ale unuia aparținînd însă orașelor, nu satului, deși satul și țărănimea nu-i erau străine și le putea înțelege, după cum o dovedește nu numai *Năpasta*, apoi *La hanul lui Mînjoală*, *În vreme de război*, *Păcat* dar și detaliile de realism rural într-unele din bucățile lui fantastice. Orașul este însă mediul firesc al lui Caragiale. Aci se simte la largul lui, printre oamenii adunați în furnicar, în **agora**, acolo unde se întretaie știrile și se pun la cale trebile

publice. Cînd într-o vară se găsește la Bușteni, împreună cu Slavici, în zadar acesta încearcă să-l atragă în plimbări mai îndepărtate, *„prin înfundăturile văilor și peste coaste prăpăstioase pînă-n poienile culmilor“*. Caragiale preferă tovărășia oamenilor *„Plimbîndu-se prin parc, pe șosea ori pe peronul gării“*. Sentimentul naturii nu i-a lipsit totuși povestitorului care a scris *Calul Dracului*. Dar din feeria naturii, îi place să se regăsească în locuri, unde contemplația este înlocuită de munca lui în atelier sau de convorbirea prietenească. De la Travemünde, unde petrecuse o parte a vacanței de vară, Caragiale îi scrie în 1909 lui Zarifopol : *„...mă călătoresc înapoi, spre casă, în Wilmersdorf, sătul de frumusețile naturii, ale cărei farmece nu le pot pricepe, dar ale cărei lacrimi celeste m-au răzbit pînă la măduva oaselor... Mă întorc în atelier, la halatul meu...“*. Iar altă dată, anunțîndu-și sosirea la Lipsca : *„D-ta știi, mi se pare, că, en fait de paysage, mie nu-mi pare altul mai frumos pe lume decît o Stammtisch burghezească“*. Din astfel de îndemnuri ale firii sale se explică emigrarea sa tîrzie către un loc de superioară civilizație urbană ca Berlinul. Pe cînd în întreaga lui generație, cu Eminescu, cu Slavici, cu Delavrancea și Vlahuță triumfau idealurile unei vechi culturi rurale, Caragiale este singurul scriitor de seamă al vremii lui reprezentînd orașul și aspirațiile lui de civilizație burgheză. Nu este deci de mirare că dintre toate peisajele și drumurile țării, Caragiale preferă pe cele în care se așază mai întîi tipul civilizației Europei de mijloc, pe linia ferată care unește Bucureștii cu Ploieștii, cu Sinaia, cu orașele Ardealului sau, pe o altă direcție, cu granițele cele mai nordice ale țării. Este greu să se stabilească cu toată precizia activul itinerariu pe această rețea al lui Caragiale, călătorul neostenit, figura populară a expreselor europene, pe care primarul Mizilului, bravul Leonida Condeescu, izbutește să le oprească în gara sa și în vagoanele cărora întîlnește familii plecate în vilegiatură, figuri de comis-voiajori și atîtea alte tipuri și împrejurări despre care *Momentele* nu încetează să mărturisească. Scenele din trenuri, din gări, călătorii și ceferiștii abundă în schițele lui Caragiale. Neîncetatele lui călătorii pe marile drumuri de legătură ale țării cu Europa de mijloc, pe unde se introduceau noile forme ale civilizației, l-au dus în cele din urmă în Berlinul ultimilor săi ani de viață.

Caragiale a evocat viața orașelor, a provinciei și a Capitalei, în multe, în foarte multe din înfățișările lor : orele tîrzii ale nopții, cu cheflii întîrziați, cu oameni care vin de la gară, cu măturători care stîrnesc praful străzilor, cu trăsuri pornite în goană să caute moașa ; orele aperitivului și ale prînzului, cu funcționari întîrziați de la masă, îndîrjindu-se în discuții inutile ; ceasurile adormite ale după-amiezelor caniculare, cu birjari ațipiți pe capră, cu străzi care păzesc siesta locuitorilor din casele zăvorîte ; multele străzi ale Bucureștilor, botezate de fantezia edililor umaniști, întreținînd cultul virtuților, cu nume ale antichității sau cu ciudate nume alegorice, strada Fidelității, a Emancipării, a Pacienței ; saloanele mondene, în care se practică causeria și se pun la cale conferințe literare, unde lumea se adună pentru **five o'clock**, balurile **high-life** ; mesele îmbelșugate în jurul cărora iau loc invitații ; berăriile unde se poate constata *„atmosfera încărcată“* politică ;

birourile de avocați, vesela agitație populară a tîrgului moșilor, păcălelile de 1 aprilie... Peste toate trece o undă de farmec, de împăcare cu viața, care dacă nu ia decît forme ușoare și superficiale, trăite de oameni naivi cu manii inofensive, este un semn că existența obștească se desfășura la adăpost de marile încercări. Aceasta este atmosfera *Momentelor*, în care este răsfrîntă o societate oarecum cristalizată, cultivînd plăcerea de a trăi. Ea înfățișează a doua generație după a *Comediilor*, unde decorul este mic burghez, mahalagesc, unde oamenii nu sînt de obicei funcționari și cucoanele nu sînt încă franțuzite : lume de mici negustori, trăind patriarhal, cu stăpîni aspri dar creduli, strașnici în capitolul onoarei familiare ; cetățeni zeloși, membri ai gărzii civice, politizînd deși abia știu să silabisească gazetele, inițiindu-se în practicele tinerei democrații începătoare, străjuiți de femeile lor romanțioase. Între *Comedii* și *Momente* se așază răstimpul unei generații, împrejurare confirmată și de cronologia operelor, dacă ne gîndim că *Comediile* sînt scrise între 1877 și 1885, în timp ce *Momentele* în cea mai mare parte a lor sînt compuse începînd din 1899. Dar ca și *Momentele*, *Comediile* nu conțin în genere nici o asprime, atmosfera rămîne împăcată încît verva ironică a scriitorului nu trece dincolo de sublinierea unui comic de situații. O singură dată în teatrul său, satira lui Caragiale a devenit mai crudă, în *O scrisoare pierdută* și o singură dată în povestirile sale, satira ni se pare amară, în *Grand Hotel „Victoria Română"*. În această din urmă bucată, evocarea unei nopți petrecute într-un atroce hotel al unui oraș de provincie ne face să simțim ceva ca un curent de tristețe și deznădejde trecînd prin sufletul scriitorului. În *O scrisoare pierdută*, satira instituțiilor noastre democrate, funcționînd fără sprijinul educației interioare a omului chemat să se bucure de binefacerile lui, neadevărul regimului politic al vremii, relevat de atîtea ori de critica junimistă, se ascute în viziunea *„cetățeanului turmentat"*, personaj construit cu largi mijloace de stilizare tipizantă, ca în comedia molierescă, în care este înfățișat martorul naiv, dezinteresat și perplex al farsei politice, omul anonim din marea mulțime nesocotită.

Caragiale este un observator lucid și exact, dar materialul observațiilor sale nu rămîne niciodată în stare de pulbere infinitesimală, ci se adună în viziunile unor caractere tipice. Realismul tipic este formula lui artistică. Estetica lui coincide însă cu aceea a clasicismului numai pe porțiuni mărginite, căci în lucrarea de reliefare a tipicului, el nu simplifică imaginea omului, pînă a nu reține din ea decît singurele ei trăsături general-umane, așa cum fac clasicii. Pe primul plan al creațiilor sale stă omul social și numai într-un plan mai adînc, susținîndu-l pe acela, apare caracterul omenesc general. Trahanache, Cațavencu, Zoițica, Farfuridi, Agamiță Dandanache sînt actorii comediei politice în jurul anului 1870, notabilități ale provinciei, oameni ai vremii și ai locului lor, dar în același timp Trahanache este un vanitos naiv, Cațavencu o canalie, Zoițica o femeie voluntară, Farfuridi un prost, Dandanache un imbecil șiret. Caragiale era deplin conștient de perspectiva generalizatoare asupra căreia se întindea pictura personajelor sale. În timp ce com-

punea *O scrisoare pierdută* (după cum o ştim din amintirile lui I. Suchianu), Caragiale se întreba cine trebuie să învingă în duelul electoral constituind materia piesei. Un moment el oscilează între Caţavencu şi Farfuridi, dar în cele din urmă el se decide pentru Dandanache, personajul *„mai prost ca Farfuridi şi mai canalie decît Caţavencu"*. Caragiale îşi vedea deci oamenii în valori generale, în expresiile lor simplificate, după modelul marei comedii clasice. Totuşi, în picturile sale, generalul nu sacrifică cu totul individualul: cele două aspecte ajung să se echilibreze dînd figurilor lor un volum mai amplu, o materialitate mai bogată decît aceea a personajelor clasice propriu-zise, ţintind către schematism. Noua viziune realistă a omului, legat de spaţiu şi de timp, a intrat deci cu contribuţia sa în tehnica literară a scriitorului nostru. În *Momente*, procedeul este acela al schiţei rapide, împlinite din cîteva trăsături, uneori un simplu tic verbal, caricatura şi nu marele portret clasic, laborios şi complet construit. Dar şi aci oamenii, astfel simplificaţi, sînt văzuţi ca exponenţi ai mediului lor. Realismul mai nou este prezent în viziunea caragealescă a omului, de data aceasta în nuvelele sale mai întinse şi prin investigarea adîncurilor sufleteşti, a stărilor de subconştiinţă (*O făclie de Paşte*, *În vreme de război*), a transmisiunilor ereditare (*Păcat*), după cum foarte deseori, deşi scriitorul evită să zugrăvească pe omul fizic, figura şi gesturile lui, se opreşte totuşi asupra stărilor lui fiziologice, vagile senzaţii organice, cenesteziile (cf. T. Vianu, *Arta prozatorilor români*, 1941, p. 128 urm.). Situaţia scriitoricească a lui Caragiale, mijlocind între clasicism şi realism, împrumută apoi celei dintîi dintre aceste îndrumări interesul exclusiv pentru om şi nu pentru mediul lui material, pentru peisajele sau lucrurile care îl înconjoară. Oamenii lui Caragiale trăiesc într-o lume fără obiecte, vidă, cu foarte rare indicaţii asupra costumului lor, fără vreuna cu privire la decorul caselor în care locuiesc sau a lucrurilor pe care le manipulează. Caragiale nu este un descriptiv-vizual. Impresia atît de vie a mediului (chiar a *mediului social*, o categorie literară a vremii pe care de altfel scriitorul o ironizează, vd. *O blană rară*, 1896, *Opere*, III, p. 266 şi observaţia lui Zarifopol, *ibid.*, p. 343) provine din implicaţiile vorbirii personajelor, surprinsă cu o mare acuitate a auzului şi reprodusă cu o asemenea exactitate în notarea vocabularului, a intonaţiilor, a particularităţilor sintactice şi stilistice, încît ni se pare a vedea aevea oamenii şi înconjurimea lor, numai pentru că sîntem puşi în situaţia de a-i auzi atît de bine. Aci întîmpinăm poate darul cel mai de seamă al scriitorului Caragiale. Omul avea o înzestrare muzicală şi lingvistică neobişnuită. Melomanul, dispunînd de o întinsă cultură muzicală, capabil să reproducă oricînd motivele marelui repertoriu clasic, fanaticul lui Beethoven, avea în acelaşi timp o ureche ascuţită pentru toate nuanţele şi particularităţile graiului. Înzestrarea aceasta explică uşurinţa cu care şi-a putut însuşi cel puţin o limbă străină, limba franceză, stăpînind-o cu o mare precizie în vorbă şi scris. Dar aceeaşi înzestrare explică apoi jocul său lingvistic permanent, în schiţele sale sau în corespondenţă, unde nu osteneşte să imite cînd vorbirea ardelenilor, cînd pe aceea a moldovenilor, cînd

chiar particularitățile individuale ale vorbirii vreunui cunoscut. Pentru scriitorul astfel înzestrat, poet dramatic în primul rînd, evenimentele narate sînt mai ales un schimb de replici. Dar în afară de dialoguri, în care se rezolvă o bună parte din schițele sale, scriitorul își face oamenii să gîndească în fața noastră, reproducînd monologul lor interior sau folosește, ca naturaliștii francezi, procedeul stilului indirect liber, topind în povestirea sa vorbirea oamenilor despre care povestește. Chiar atunci cînd înfățișează o teză generală, ca în unele din articolele sale politice sau teoretice, expunerea sa ia forma vorbită, încît omul care scrie este necontenit acoperit de cel care vorbește, de marele actor întrunit într-o structură atît de coerentă cu melomanul, cu fonetistul, cu sintacticianul. Vorbirea omenească este marea experiență a lui Caragiale, funcțiunea pe care o cunoștea mai bine și o stăpînea cu preciziunea unui virtuos, celula germinativă a întregii lui arte.

Caragiale este un scriitor obiectiv, supus realității lumii exterioare, pe care năzuiește s-o redea cu senzație nemijlocită : *„Eu vreau s-auz pocnetul paharului spart în capul lui Paul“* scrie el într-un rînd, comentînd tendințele sale artistice. Cu toate acestea, creația carageliană este susținută dintr-un plan mai adînc de curentul unui lirism personal și autobiografic, pe care nu-l putem trece cu vederea. Dacă mai cu seamă oamenii din *Momente* trăiesc într-o atmosferă caldă, împrejurarea provine din aceea că scriitorul se oglindește oarecum în ei, nu-i resimte cu totul străini de el însuși. Personajul social al lui *„Nenea Iancu“* este un om din *Momente*. Oamenii din *Momente* dezvoltă cîte una din laturile lui *„Nenea Iancu“*. Alteori, în *Cănuță om sucit* sau în *Ion* (Opere, IV), întîmpinăm însăși alegoria scriitorului, în ceea ce credea el despre lipsa lui de noroc sau despre firea lui întoarsă, menită să se găsească totdeauna în opoziție cu înconjurimea sa. De asemenea, în *La hanul lui Mînjoală*, una din puținele povestiri ale lui Caragiale debitate la persoana întîi, ne întîmpină ceva ca o adiere de lirism proaspăt, senzualitatea tinerească a unui Caragiale rural, cum în substructurile acestui om atît de complex exista încă alături de omul orașului, al vieții politice, literare și gazetărești. Din aceleași planuri mai adînci ale firii sale, în epoca bătrîneții, atunci cînd satiricul și realistul își dăduseră expresia și își îndepliniseră rolul, apare un scriitor romantic și fantastic, practicînd culoarea locală, exotică și istorică, în povestiri ca *Pastramă trufanda* și *Kir Ianulea* sau înfățișînd în *Calul Dracului*, una din cele mai perfecte povestiri scrise în limba română, o lume de simboluri adînci într-un cadru de natură, amintind pe acela al feerilor lui Shakespeare.

Conștiința artistică a lui Caragiale a fost una din cele mai scrupuloase pe care le putem semnala în literatura noastră. În *notița explicativă* a bucății *Noaptea Învierii* (*Opere*, III), în care scriitorul întreprinde parodia, în stil retoric, a propriei sale nuvele *O făclie de Paște*, Caragiale scrie cu ironie :

„Toate artele cer de la om o strădanie mai mult sau mai puțin îndelungă. Muzica, pictura, sculptura, arhitectura, teatrul, pînă și călăria, trebuiesc învățate încet-încet, ani întregi. Cu cît le învață omul și le pătrunde, cu atît descoperă că-i mai rămîne încă mult de știut ; așa, s-a zis cu drept cuvînt, că viața este prea scurtă și arta prea lungă. — Toate, afară de literatură.

Literatura este o artă care nu trebuie învăţată ; cine ştie cum din litere se fac silabe şi din acestea cuvinte este destul de preparat pentru a face literatură".

Evident, adevărata părere a lui Caragiale trebuie reconstituită din negarea acestui text ironic. Convingerea lui adîncă era că literatura fiind o artă, ea poate fi, dacă nu învăţată, cel puţin desăvîrşită printr-o lungă sîrguinţă în timp. Această sîrguinţă el a dezvoltat-o fără încetare, făcînd din practica artei principalul conţinut etic al vieţii lui. Puţini sînt scriitorii literaturii româneşti, în afară de Caragiale, care să se fi comportat în actul creaţiei cu o atitudine mai lucidă şi mai activă şi la care execuţia operei să se fi însoţit cu atîtea osteneli. Caragiale este un meşter, cel mai de seamă al literaturii româneşti, împreună cu Eminescu, şi acela care chiar sub aparenţele uşurinţei, ne lasă să întrevedem legea severă a artei lui.

I. Slavici

Lîngă Eminescu, lîngă Creangă şi Caragiale, trecerea lui I. Slavici în rîndul marilor artişti ai Junimii are nevoie de justificări. Scriitorul este un talent laborios, cu adînci intuiţii în sufletul omului, dar lipsit de seducţie verbală şi imaginativă. Limba sa este mai degrabă săracă, cu veşnica repetare a aceloraşi cuvinte generale în interiorul aceloraşi fraze. Imaginaţia sa este cenuşie. Ochiul său nu vede bine nici oamenii nici peisajele. Debitul lui verbal este pe alocuri atît de încîlcit, încît recitirea cu grai viu a paginilor sale este o operaţie dificilă. După fastuosul banchet al lui Eminescu, al lui Caragiale, al lui Creangă, Slavici ne invită la un ospăţ mai sărac. Scriitorul era totuşi o personalitate cu multiple iniţiative, încît numele lui se aşază la începutul a două sau trei serii literare. Înaintea lui Creangă, el este acela care se gîndeşte să folosească limba poporului, cu zicerile lui tipice, în povestirile sale. El este apoi o natură interioară, atentă la desfăşurarea procesului intelectual şi moral al omului, încît dacă lumea sensibilă trăieşte cu slabă strălucire în povestirile sale, pictura omului sufletesc şi a conflictelor lui, analiza psihologică, în înţelesul pe care realismul şi naturalismul contemporan îl dădeau cuvîntului, îşi găseşte în el una din primele sale expresii româneşti. Combinînd aceste îndrumări, Slavici este creatorul acelui realism ţărănesc, în care Maiorescu va vedea formula cea mai valabilă a nuvelisticii contemporane, o formulă lucrînd cu puterea unui cadru organizator pentru o lungă serie de povestitori români şi, prin nuanţa ei moralizatoare, mai ales pentru atîţi din nuveliştii viitori ai Ardealului.

Ion Slavici s-a născut la 18 ianuarie 1848 în comuna Şiria, în regiunea podgoriei arădene, unde aşezările romîneşti completate cu imigrări recente,

înrudeau familia mamei, născută Borlea, cu oameni veniţi poate din Moldova, unde, în judeţul Neamţ, se semnalează satul Borleşti. Tatăl era un mic meseriaş rural, cojocar, om evlavios şi meşter la povestiri, cu veleităţi de înălţare a spiţei sale. Mama, o natură etică, plină de sfaturi bune pentru copilul trăind într-un mediu în care naţionalităţile coexistau, ştie să-i imprime direcţiile unei cuviincioase toleranţe şi omenii, despre care bătrînului, scriindu-şi amintirile (în *Lumea prin care am trecut* C. L., 1929—1930), îi plăcea să-şi aducă aminte :

„Cînd întîlneşti în calea ta un român, — îmi zicea mama, — să-i zici «Bună ziua!», dar maghiarului să-i zici «Iò napot!», iar neamţului «Guten Tag!» şi treaba fiecăruia dintre dînşii e, cum îţi dă răspuns. Tu datoria să ţi-o faci şi faţă cu cei ce nu şi-o fac pe a lor faţă cu tine".

— Ea mă mustra deci cu multă asprime cînd afla, că strig şi eu „Ungur bungur!" şi *„Neamţ cotofleanţ".*

„«Săracii de ei, — îmi zicea — nu sînt vinovaţi, că n-au avut parte să fie români!» — În gîndul lumii, din care dînsa făcea parte, vinovat, chiar greu vinovat era cel ce prin purtările sale îi făcea pe ai săi fie de ruşine, fie mai ales urgisiţi. Supărarea, — îmi mai zicea mama, — orşicît de adîncă ar fi ea, de azi pe mîine să n-o duci. Serile să nu te culci înainte de a te fi împăcat cu toţi ai tăi, căci pe cel ce doarme supărat îl ispiteşte Necuratul prin somn. Cu aceia dar, cu care dintr-un blid nu mănînci, să nu te superi, căci cu dînşii foarte cu anevoie ajungi la-mpăcare. — Mai stăruia mama să nu las mîncare-n farfurie, ci să-mi iau din blid numai cît pot să mănînc, fiindcă ceea ce rămîne-n blid se păstrează pentru alţi oameni, iar ceea ce laşi în farfurie, li se aruncă porcilor ori cîinilor, şi e mare păcat să laşi pentru porci ori pentru cîini mîncare de la gura oamenilor".

Slavici primeşte prima învăţătură în Şiria şi în Arad, apoi la liceul maghiar al minorităţilor din acelaşi oraş. Liceul îl sfîrşeşte însă la Timişoara, unde învaţă nemţeşte. Devenit student în drept la Budapesta, el face parte din societatea Petru Maior şi începe a se interesa de problemele politice ale românilor din Ardeal. Serviciul militar îl aduce însă la Viena, unde urmează cursurile Universităţii, pe ale romanistului Ihering, pe ale economiştilor Lorenz Stein şi Schäffle, ba chiar pe ale anatomistului Hirtl şi pe ale fiziologului Brücke. Aci cunoaşte el pe Eminescu şi ia parte la înfiinţarea societăţii România Jună, de unde porneşte gîndul marilor serbări româneşti la mormîntul lui Ştefan cel Mare, pe care le deschide printr-o cuvîntare. Înainte de a-şi termina studiile, tînărul Slavici, pedagog în mai multe familii avute sau în institute particulare, se găseşte în 1873 la Oradea, cu însărcinări trecătoare în birouri avocaţiale sau în arhiva consistorială a oraşului, unde scrie studiul asupra maghiarilor, pe care îl publică *Convorbirile literare*, după recomandarea lui Eminescu. Acestuia îi datorise la Viena şi stipendiul Junimii, care începe a curge din nou cînd Slavici revine la Universitate, cu intenţia de a se consacra studiilor filozofice şi literare. După un an, în 1874, Slavici apare însă la Iaşi, unde, împreună cu Eminescu şi Miron Pompiliu, locuieşte la Trei-Sfetitele, în casa lui Bodnărescu. Într-una din şedinţele Junimii citeşte

el *Popa Tanda*, scrisă însă mai înainte, la Arad. Maiorescu recunoaşte în tînărul aderent al mişcării o natură probă, conştiincioasă şi exactă, încît în 1875, ca ministru al Instrucţiunii Publice, crede că-l poate folosi în vederea publicării documentelor interesînd istoria românilor, pe care Eudoxiu Hurmuzachi le copiase în arhivele vieneze. Slavici este numit secretarul comitetului de publicare. Cînd guvernul conservator cade, Slavici este îndepărtat din funcţia sa şi scriitorul îşi găseşte un mijloc de existenţă în învăţămîntul secundar, mai întîi la Liceul Matei Basarab, apoi la Azilul Elena Doamna şi la Şcoala normală de învăţători, pînă a deveni, în perioada dintre 1894—1904, directorul de studii al Institutului de fete Oteteleşeanu din comuna Măgurele, în fine profesorul pentru materiile româneşti la şcolile comunităţii evanghelice din Bucureşti. Slavici devine un profesor zelos, preocupat de problemele limbii şi ale gramaticii, apoi de cele ale educaţiei intelectuale şi morale, cărora le consacră numeroase manuale şi scrieri mai speciale. Activitatea profesorului decurge paralel cu aceea a ziaristului, foarte sîrguincioasă, de asemenea. În 1877 face parte din redacţia *Timpului,* împreună cu Eminescu şi Caragiale. Din aceeaşi vreme datează colaborările sale la *Telegraful român* din Sibiu. Cînd în 1884, *Timpul* încetează să apară, Slavici este recunoscut ca omul capabil să organizeze *Tribuna* din acelaşi oraş. Răsunetul activităţii ziaristice a lui Slavici este mare. Lupta sa se îndreaptă, înţelegînd să se menţie totuşi într-un cadru de egalitate, împotriva acţiunii de deznaţionalizare dusă de unguri împotriva românilor, dar preconizînd fidelitatea faţă de dinastia habsburgică şi faţă de Austria, în care vedea, pe linia Mitropolitului Şaguna, un sprijin şi un izvor posibil al dreptăţilor nădăjduite. Dinastia habsburgică i se părea încă puternică scriitorului politic şi gîndul unirii tuturor românilor, într-un mare organism de stat, cu totul prematur. Mai degrabă ar fi dorit el, pentru moment, autonomia românilor ardeleni în cadrul imperiului. Amestecul regatului în afacerile politice ale Ardealului i se părea inoportun, deşi legăturile lui Slavici cu D. A. Sturdza şi cu cercurile liberale au fost uneori mărturisite şi influenţa acestora poate să nu fi fost străină de înfiinţarea însăşi a ziarului. Acţiunea lui Slavici la *Tribuna* aduce ziarului şi directorului ei mai multe procese de presă, pînă la cel din 1888, cînd este condamnat şi închis la Vaţ. În 1889 reia direcţia *Tribunei,* cu vechii tribunişti. În activitatea sa la *Tribuna,* Slavici are atitudinile unui junimist, cum îi place de altfel să se recunoască. Rupe cu limba factice a latiniştilor şi adoptă ortografia fonetică. Chiar în polemicile sale, el face să funcţioneze criterii junimiste. Astfel pe Grigore Moldovan, profesorul de literatură română la Universitatea maghiară din Cluj, el îl combate în numele adevărului, punînd în acelaşi timp în lumină felul său *„prea bombastic, prea încărcat cu fel de fel de floricele, prea puţin potrivit cu chestiunea pusă în discuţie“*. Între 1894 şi 1896, împreună cu Gh. Coşbuc, pe care îl întîlnisem şi în paginile *Tribunei,* cîtva timp şi cu I. L. Caragiale, Slavici dirijează revista *Vatra,* publicaţie literară ilustrată, pentru lectura familiilor, în care cei trei scriitori se leagă să-şi publice toată producţia lor. Revista schiţează o primă atitudine semănătoristă şi dispare indicînd un drum, care urma în curînd să

fie reluat. În 1908—1909, Slavici este directorul ziarului *Minerva*, inspirat și susținut de Gr. Cantacuzino. Cînd, în 1914, opinia publică a vechiului regat trăiește marea criză morală a pregătirii primului război mondial, Slavici se găsește în tabăra susținătorilor Puterilor centrale și devine redactorul principal al ziarului *Ziua*, expunîndu-se ofensei publice în numeroase împrejurări, pe care le amintește cu seninătate în paginile autobiografice ale cărții *Închisorile mele*. Sub ocupația germană, vechiul patriot ardelean, unul din conducătorii luptei împotriva asupririi maghiare, crede că poate colabora la *Gazeta Bucureștilor* și este adus mai tîrziu, pentru această activitate, în fața tribunalelor militare, care îl judecă și condamnă. Grațiat după un an, Slavici mai trăiește cîtva timp și moare, într-un moment de impopularitate, la 17 august 1925, fiind îngropat la Mănăstirea Brazi, în apropiere de Panciu.

Preocupat de problema etică și educativă, Slavici fixează nu numai tipul unui scriitor, cum Ardealul a produs mai mulți de la el încoace, dar și un tip social mai general, în care s-a recunoscut multă vreme sănătatea sufletească a regiunii. În amintirile sale, scriitorul și-a destăinuit crezul moral, făcut din cumpătare și spirit al dreptății și adevărului, lămurind în același timp izvoarele îndrumărilor sale, între care se disting în chip destul de curios socialismul lui Louis Blanc alături de vechile norme ale înțelepciunii chineze:

„*Dîndu-mi silința să potrivesc* — scrie Slavici — *propriul meu fel de a fi cu cele zise de Lorenz Stein și cu cele scrise de Louis Blanc despre trebuințele omenești, m-am pătruns pentru întreaga mea viață de rostul nu numai economic, ci totodată și moral al îndrumării de a mă mulțumi cu puțin. Nu numai trebuințele prea multe și prea mari sînt nesecat izvor de rele îndemnuri, dar și dacă obîrșia sărăciei sînt trebuințele nemăsurate, e mare bogăție să te mulțumești cu puțin și în același timp, mulțumindu-te cu puțin, lași prisosul pentru alții ... Vorbind apoi undeva despre înțelepciunea practică, Schopenhauer zice că Confuciu a fost cel mai cu minte dintre oamenii ce au trăit pe fața pămîntului. Mă simțeam deci mereu îndemnat a mă dumiri de ce anume Schopenhauer a zis-o aceasta și am citit cu multă rîvnă tot ceea ce mi-a căzut în mînă despre viața lui Confuciu și despre îndrumările date de dînsul. Aceste mi s-au părut și mi se par și acum atît de înțelepte, încît mă simt mulțumit de mine însumi și-mi fac mustrări cînd se întîmplă să cad în păcatul de a mă fi abătut de la cele mai însemnate dintre ele. Tot ținînd seamă de aceste sînt deci nevoit a judeca și cînd e vorba de fapte săvîrșite de alții. Acestea sînt mai ales patru:* **iubirea de dreptate, iubirea de adevăr, buna credință** *și mai ales* **sinceritatea**, *fără de care și cele mai frumoase fapte sînt fățărnicie vrednică de dispreț*".

Confesiunea aceasta urma, la data în care este făcută, să scuze sau cel puțin să explice îndărătnicia scriitorului pe căi, la un moment dat atît de rău văzute. Linia sa a fost aceea a statorniciei, pentru a nu spune a rigidității. Totuși în natura sa există și un spirit de obediență, despre care pare a fi conștient și pe care îl invederează singur încă din epoca sa de școlar la Timișoara, unde atitudinea lui dădea impresia unui prea accentuat conformism (cp. *Lumea prin care am trecut*, extras, pag. 42). Împrejurarea n-ar avea

atîta importanță dacă ea n-ar explica felul de a fi al eroilor săi mai populari, un *Popa Tanda*, un *Budulea taichii*, în care revine însuși tipul moral al scriitorului. Slavici avea însă și simțul elementarului, în figuri ca Lică Sămădăul din *Moara cu noroc*, căpetenie haiducească a porcarilor din pusta arădană, primul dintr-o serie reprezentată și mai tîrziu (de pildă de Sandu-Aldea care regăsește pe întinderile Bărăganului același om), amestec de pasiune și disimulare, natură în fond complicată, cum se întîlnesc atîtea în mediile primitive. Din același șir de oameni face oarecum parte și *Mara*, din romanul cu același titlu (apărut în editura Luceafărului, la Budapesta, în 1906), precupeață bănățeancă, văduvă întreprinzătoare, domnind cu străşnicie peste lumea ei de copii. Romanul înfățișează un conflict de rase și credințe, într-un mediu de conviețuire a românilor cu germanii, cu deznodămînt tragic. Compoziție epică sobră, *Mara* este primul roman obiectiv al Ardealului. Cînd Slavici părăsește însă mediul rural al locurilor unde se născuse și copilărise, creația sa devine artificială, ca în *Ultimul Armaș*, 1920, unde ni se descrie descompunerea morală a unui boier din vechiul regat, interesul scrierii păstrîndu-se prin paginile ei de cronică, în care oamenii publici ai epocii de după 1875 apar cu numele lor adevărate și în împrejurări istorice.

Mijloacele lui Slavici sînt făcute din evocarea prin oralitatea personajelor, trecută și în narațiunea povestitorului, care scrie cu expresiile oamenilor lui. Iată o pagină de la începutul poveștii *Popa Tanda*:

„Pe părintele Trandafir să-l ţină Dumnezeu! Este om bun; a învățat multă carte și cîntă mai frumos decît chiar și răposatul tatăl său, Dumnezeu să-l ierte! și totdeauna vorbește drept și cumpănit ca și cînd ar citi din carte. Și harnic și grijitor om este părintele Trandafir. Adună din multe și face din nimic ceva. Strînge, drege și culege, ca să aibă pentru sine și pentru alții. Mult s-a ostenit părintele Trandafir în tinerețea lui. Școlile cele mari nu se fac numai eac-așa, mergînd și venind. Omul sărac și mai are, și mai rabdă. Eară cu capul se lucrează mai greu decît cu sapa și cu furca. Dar toate s-au făcut și nici n-au rămas lucru zadarnic. Trandafirică a ajuns popă în satul tătîne-său, în Butucani, bun sat și mare, oameni cu stare și cu socoteală, — dar la pomeni și la ospețe părintele Trandafir nu mergea bucuros".

Procedeul îl înrudește numai aparent pe Slavici cu Creangă, căci în timp ce acesta din urmă este cucerit de feeria limbii, de aspectul inventivității ei nesecate, Slavici transcrie locul comun și expresia consacrată, în felul naturaliştilor. Analiza psihologică se alătură mijloacelor de mai sus. Oamenii ne sînt prezentați pe dinăuntru în intimitatea procesului lor moral. Iată continuarea portretului Popii Trandafir:

„Ca în deobște oamenii, părintele Trandafir niciodată nu și-a dat seama despre cele ce făcea. Era preot și era bucuros. Îi plăcea să cînte, să citească evanghelia, să învețe creștinii, să mîngîie și să dea ajutor sufletesc celor rătăciți. Mai departe nu se gîndea. De s-ar fi întrebat cîndva, dacă cuprinde el și înalta sfințenie, tainicul înțeles al chemării sale, ar fi rîs poate în tăcere de toate acele, pe care omul numai în momentele grele le pricepe".

Prin şirul acestor analize, mai cu seamă în zugrăvirea sufletelor simple şi copilăreşti, şerpuieşte firul unui lirism stăpînit şi al unui umor blajin. Iată pe Sanda din *Scormon*. Descrierea activităţii ei în gospodăria părinţilor este o pagină de o frumoasă simplitate clasică, peste care pluteşte o undă de farmec: *„Sanda fuge la vîrtelniţă, descurcă firile şi iarăşi părîndă parii. Aşa se urzeşte pînza. Şi gardul e cel mai bun urzitor: parii bătuţi unul lîngă altul şi legaţi între dînşii loc de şase palme de la pămînt cu o împletitură de nuiele. Lîngă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume şi cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică şi pe alocurea se răsuceşte pînă în vîrful parilor, încît firul Sandei se ascunde în verdeaţa frunzelor ori scutură albini din florile galbene. Aşa de a îndemînă nu e urzitorul cu crăci lungi ca păianjenul. E bun în vreme de iarnă. Acum însă Maica Marta s-a dus cu copiii la stînă, Badea Stan a plecat cu un car de scînduri: Sanda e singură, singurică. Îi mai place afară la uliţă. Nu pentru că ar fi trecători, dar afară cîntecul vine mai bine. E cald. Dar deprinsă e fata la ger şi la arşiţă. Cu braţele goale, cu poalele aninate în brîu, ea nici nu simte vremea lui cuptor; întinde firul, descurcă jirebia şi se pierde în tinereţele ei“.*

Povestitorul copil începe să se ducă la şcoală, dar impresiile noului mediu se lămuresc greoi în mintea lui; din caierul lor se ridică numai chipul lui Huţu al lui Budulea, pe care nu înceta să-l admire:

„Întorcîndu-mă acasă după cele dintîi ceasuri petrecute la şcoală, sufletul îmi era plin de minunăţiile ce văzusem. Închipuirea mea de copil era prea slabă spre a putea aduna atîta sumedenie de copii la un loc şi toţi aceşti copii, pe care îi văzusem acum în aievea, şedeau tăcuţi, nemişcaţi şi cu ochii ţintiţi la învăţător : îmi era ca şi cînd m-aş fi întors din altă lume, şi cînd maica mă întreba ce am văzut la şcoală, în uimirea mea nu ştiam să-i spun altceva decît c-am văzut pe Huţu lui Budulea plimbîndu-se cu băţul în mînă şi că acuma nu-l mai cheamă Huţu, ci Mihail Budulea, ca pe taică-său cel cu cimpoile“.

Există în nuvelele lui Slavici zeci de trăsături de aceeaşi calitate, juste şi sobre, subliniate de lirismul sau de umorul lui. Din nefericire debitul său verbal este puţin variat, dînd impresia poticnelii, ca în acest exemplu, ales din multele care ar putea fi spicuite :

„Şi, în adevăr, ea avea toată dreptatea, fiindcă Huţu se făcuse ca un sihastru. Nu-l mai vedeai între oameni; ba chiar nici la dascălul nu mai **mergea** *singur, ci totdeauna, cînd voia să* **meargă, venia** *pe la mine, ca să* **mergem** *împreună fiindcă îi* **venia** *greu să* **meargă** *el singur“.*

Slavici a scris şi teatru; ba chiar preocuparea sa în această direcţie, mai cu seamă în prima parte a carierei lui, este dintre cele mai vii, după cum o dovedeşte corespondenţa cu Iacob Negruzzi (cf. Torouţiu, *Studii şi doc. lit.*, II). Unele din proiectele vremii nu s-au realizat şi unele lucrări terminate n-au fost publicate sau au fost pierdute. Cele care au văzut lumina tiparului n-au izbutit să cîştige notorietatea. Nici comediile *Fata de birău* (C. L., 1871) şi *Toane sau vorbe de clacă* (C. L., 1874), cu personaje din inteligenţa ardeleană în momentul desprinderii din mediul sătesc, nici drama istorică *Gaspar Graţiani* (C. L., 1888) n-au putut impune numele scriitorului ca autor dramatic.

Alexandru Macedonski

Alexandru Macedonski s-a născut în Craiova, în ziua de 14 martie 1854. Familia în care a venit pe lume se leagă prin mamă, cu vechi spițe boierești ale Olteniei, și, prin tată, cu oameni coborîtori din lumea slavă, probabil din sudul Dunării. O legendă a acoperit multă vreme leagănul neamului lui Macedonski, din partea tatălui. Lumină deplină nu se poate face nici astăzi. În *Cartea de aur,* volumul de nuvele din 1902, Macedonski lăsa să se tipărească, sub semnătura unui „*discipol*" informația cu desăvîrșire nesigură, cum că spița poetului coboară din familia Biberstein-Rogala, care ar fi venit din Polonia de pe Rin și ar fi domnit cîndva în Lituania. Din această însemnare autorizată de poet, informația a trecut în numeroase articole ca și în prefețele volumelor postume, amenințînd să devină una din cele mai răsunătoare controverse ale istoriei literare. Trebuie spus însă că la originea acestei știri greu de întemeiat nu stă poetul, ci tatăl său, generalul Alexandru D. Macedonski, om meritos dar nu lipsit de trufie, care în timpul studiilor sale la liceul din Kerson, în mijlocul unor colegi care puteau avea legături cu nobilimea Imperiului, a țesut în voie la visul unei descendențe nobilare.

Arhiva poetului, care mi-a stat la dispoziție în tot timpul cercetărilor făcute necesare de pregătirea ediției *Operelor* lui Macedonski, I—IV, 1938—1946, conține, în adevăr, acuarela unui blazon, împreună cu descrierea lui în limba polonă, franceză și rusă și de pomelnicul celor 67 familii care au dreptul de a-l purta. Acest document era ieșit din pana generalului Macedonski și el era temeiul informației care, prin atîtea declarații ale poetului, a devenit unul din locurile comune ale biografiilor care i s-au consacrat.

Un cercetător conştiincios, C. Iordăchescu, a încercat să controleze adevărul acestor acţiuni. C. Iordăchescu a consultat istoria şi heraldica poloneză. Iată concluziile sale:

„Adevărul e că nici un Biberstein-Rogala sau Geiadeski nu au domnit în Lituania, unde tronul, pînă la definitiva unire cu Polonia, a fost ocupat de principi din dinastia lui Gedimin. Familia Biberstein a venit în Polonia din Silezia, în veacul al XI-lea. În Heraldica Poloneză de H. Stupnicki, tipărită în Lemberg la 1855, pe care o am la îndemînă, se aminteşte o singură dată despre un Macedonski în termenii următori: Macedonski Dimitrie a fost înscris în registrul nobilimii poloneze cu titlul de cavaler în 1613. Din această heraldică nu se vede că familia Macedonski ar avea vreo legătură de rudenie cu familia Biberstein sau cu alte familii poloneze ce aparţin la stema Rogala. Nici de antecedenţii, nici de urmaşii şi nici de stema acestui Dimitrie Macedonski nu se mai pomeneşte altceva nimic, iar familia Geiadeski sau Genadeski nu există"[1].

Cercetarea ar fi putut rămîne aci, lăsînd aproape intactă ipoteza descendenţei poetului din amintitul cavaler polon, dacă nu chiar din principii Biberstein şi Rogala. Arhiva poetului Macedonski conţine între acestea un document care îndrumează convingerea într-o direcţie cu totul deosebită. Este vorba de un act original în limba rusă, emanat de la Divanul Voievodatului Valah şi datat din Bucureşti, 29 septembrie 1812, care certifică fraţilor Dumitru şi Pavel Macedonski, cărora tocmai li se furase actele lor de familie, descedenţa din spiţa sîrbească a lui Ştefan Mincio Voievod, împreună cu serviciile preţioase aduse autorităţii civile şi armatei[2].

Este sigur că dintre toate mărturiile pe care le avem în legătură cu originea familiei Macedonski, actul acesta posedă gradul cel mai înaintat de autenticitate. Căci, deşi descendenţa din Ştefan Mincio Voievod este aci obiectul unei afirmaţii de a doua mînă, ea provine fie din cercetări conştiincioase ale autorităţii, fie din mărturia celor interesaţi, fraţii Dumitru şi Pavel Macedonski, care la data actului, fiind oameni publici şi bine cunoscuţi, cu greu ar fi sugerat Divanului informaţii pe care faima publică le-ar fi putut oricînd dezminţi. Interesant în această privinţă mai este de observat că amintirea descendenţei din seminţia slavilor de sud n-a dispărut cu desăvîrşire din conştiinţa poetului, care prefera totuşi să invoce fie legăturile sale cu boierimea oltenească, fie versiunea filiaţiei poloneze. Astfel, puţin cunoscuta poezie a lui Macedonski *Vînt de stepe*, apărută în *România literară* VII, 4—5, aprilie-mai 1888[3] conţine în subtitlu însemnarea : *Cîntec al Slavului de Sud*. Această poezie este oarecum celula germinativă a poemei *Stepa*, în care capătă expresie definitivă aspiraţia către libertate, în mijlocul unei naturi infinite, vie în sufletul aceluia în care trăiau atîtea din instinctele strămoşilor. Dacă actul

---

[1] C. Iordăchescu, *Familia poetului Al. Macedonski*, în *Adevărul Literar şi artistic* din 21 octombrie 1923.
[2] Vd. acest document în *Opere I*, pg. XVII—XIX.
[3] Vd. în *Opere*, vol. I (la *Note şi Variante*), pg. 398.

reprodus în introducerea la *Opere I* aduce numai un început de dovadă în chestiunea originii mai îndepărtate a Macedonskilor, el conține informații certe asupra îndeletnicirilor și chiar asupra caracterului celor doi frați prin care familia se pregătea să intre în istoria țării. Căci Dumitru și Pavel Macedonski, care pînă în 1812 nu fuseseră decît militari și administratori, oameni cu întinse cunoștințe de limbi străine, harnici și destoinici, ajung în volbura evenimentelor din 1821 să-și lege numele de fapte mai însemnate. După relatările contemporane ale lui C. Isvoranu și Mihail Cioranu, Dumitru Macedonski este acela care, împreună cu Hagi-Prodan, însoțește pe Tudor Vladimirescu, cînd acesta trece Oltul pentru a răscula pe olteni[1]. Rolul lui Dumitru Macedonski în tot timpul răscoalei lui Tudor a fost dintre cele mai active. Numele său revine necontenit sub pana cronicarilor vremii. Cînd însă Tudor pedepsește cu asprime pe unele din căpeteniile nesupuse ale pandurilor săi, ordonînd executarea lui Urdăreanu, devotamentul ajutoarelor sale mai apropiate se clatină primejdios. Macedonski era cumnatul lui Urdăreanu, bunul și voinicul tînăr, cu „părul lung pînă din jos de spete“ și împrejurarea aceasta explică reacția aceluia care, împreună cu Hagi-Prodan, nu pregetă să se pună în fruntea rebelilor. Cînd, în sfîrșit, Căpitanul Iordache, din ordinul lui Ipsilante, îl ridică pe Tudor, pandurii se grupează pentru un moment sub comanda lui Macedonski. Fostul aghiotant al lui Tudor nu trece totuși în rîndul eteriștilor. Tabăra din Golești se desface curînd și Dumitru Macedonski se retrage din vîrtejul evenimentelor, în mijlocul cărora el ne apare ca un răzvrătit.

Dumitru Macedonski a avut doi fii, pe Mihail care în 1862 publică un volum de versuri intitulat *Buchetul primăverii*[2] și pe Alexandru, care dezvoltă o carieră dintre cele mai bogate și ajunge, în cele din urmă, general și ministru de război. Generalul Macedonski a fost una din cele mai interesante figuri ale vieții publice la mijlocul veacului trecut. Om hotărît și aspru, el răspîndește teroare în familia sa și în mijlocul soldaților pe care îi comandă. Nuvela lui Al. Macedonski, *Pe drum de poștă*, cuprinzînd amintiri personale destul de transparente, ne evocă atmosfera de tăcere încremenită a familiei, în fața tiranului care o conducea cu strășnicie. Tot acolo ni se descrie și scena rebeliunii de la Tîrgu-Ocna, cînd soția generalului a trebuit să se arunce între el și oștenii lui răsculați. Asprimea caracterului se asociază însă la generalul Macedonski cu o minte cultivată și cu o rară destoinicie profesională. Întinsele cunoștințe de limbi străine ale lui Dumitru Macedonski trecuseră și la fiul său și această tradiție poliglotă alcătuiește baza ereditară și psihologică pe care poetul Alexandru Macedonski clădește, alături de opera sa romînească,

---

[1] Asupra lui D. Macedonski și a rolului său în răscoala lui Tudor, vd. izvoarele contemporane grupate de I o r g a în *Isvoare contimporane ale mișcării lui Tudor Vladimirescu.* Unele detalii în corespondența lui Tudor, publicată de E. Vîrtosu.

[2] Volumul acesta, opera unui stîngaci versificator, este tipărit în alfabetul cirilic de tranziție și apare la librarul editor George Ioanid, unde mai publicaseră versurile lor Aricescu, Costiescu, Sacelarii și Lăzărescu.

o întinsă operă în limba franceză. Mai multe lucruri trebuie pomenite în legătură cu activitatea publică, militară şi politică a generalului, care între atîtea fapte de credinţă, şi vrednicie, scoate din cînd în cînd la iveală acel duh al revoltei, uşor de recunoscut şi în gesturile tatălui şi în cele ale urmaşului, poetul.

Cariera generalului Macedonski, mai ales întrucît priveşte începuturile ei, ar fi fost destul de greu de reconstituit, dacă o foaie uitată, *Răsboiul român* al lui Gr. H. Grandea, în numărul său de la 14 decembrie 1880, n-ar fi păstrat pentru noi statele lui de serviciu. Folosind datele de acolo şi completîndu-le cu unele mai cunoscute ale istoriei contemporane, putem schiţa astăzi scurtul dar bogatul curriculum vitae al omului căruia poetul îşi datora viaţa.

Generalul Alexandru Macedonski s-a născut la 22 decembrie 1816. A urmat cursurile liceului militar din Kerson. Înapoiat în 1834 în ţară, intră cu gradul de iuncăr în regimentul I de infanterie. În anul următor el este ataşat regimentului rusesc de vînători din Jitomir, unde rămîne trei ani. În 1838, întorcîndu-se în ţară, este înaintat sublocotenent şi începe a urca treptele ierarhiei militare. În 1844 este trimis din nou în Rusia, la Novy-Bug, cu un detaşament de doi ofiţeri, nouăsprezece subofiţeri şi trei soldaţi, aleşi pentru a-şi completa educaţia militară pe lîngă unul din regimentele ruseşti. Locotenentul Macedonski nu-i însoţeşte toată vremea. Urmînd ordinul guvernului său, el călătoreşte la Moscova, la Tula şi la Kiev pentru a cumpăra corturi şi arme. În 1848, cînd izbucneşte revoluţia, Macedonski care, după toate legăturile sale, este de presupus că nu putea aproba caracterul mişcării, demisionează din armată, dar este rechemat de guvernul care se substituie comitetului revoluţionar. Statele de serviciu din *Răsboiul român* vorbesc în termeni prea succinţi despre un episod care interesează istoria militară şi care ar trebui studiat mai de aproape. Detaşat în 1849 cu serviciul la Tîrgu-Jiu pentru a supraveghea frontiera dinspre Ardeal, tocmai în vremea cînd răscoala dezorganiza trupele imperiale, Macedonski prinde şi dezarmează un batalion de honvezi care violase graniţa, conducîndu-l la Sibiu, unde îl pune la dispoziţia guvernului austriac. Priceperea sa ca militar era atît de mare, încît el face parte din ofiţerii însărcinaţi cu instruirea batalionului-model în 1851. În aceeaşi calitate este chemat să ia comanda unui regiment cu totul dezorganizat, al treilea de infanterie din Buzău. Toate aceste merite îi aduc gradul de colonel în 1857.

În această situaţie este chemat Macedonski să ia parte la un eveniment de mare însemnătate, pe care îl îndrumează într-un chip care îi dă dreptul la recunoştinţa posterităţii. Este vorba de memorabila zi de 24 Ianuarie 1859, cînd Adunarea Naţională din Bucureşti avea să se pronunţe în favoarea candidaturii lui Gh. Bibescu sau în aceea a lui Alexandru Cuza, ales mai înainte domn al Moldovei. Adunarea părea a fi înclinată pentru Gheorghe Bibescu, în timp ce poporul Bucureştilor manifesta preferinţă pentru candidatul moldovean, singurul care putea realiza Unirea. Pentru a permite votul nestînjenit al Adunării Naţionale, generalul Vlădoianu, ministru de război în acel moment, trimisese în Dealul Mitropoliei o gardă militară, comandată de

colonelul Al. Macedonski, cu misiunea de a trage în mulţime, în cazul că liniştita alegere a domnului ar fi fost tulburată. Colonelul Macedonski calcă însă ordinul primit şi cînd apar tabacii înarmaţi, el îi lasă să se apropie de localul Adunării. Votul are deci loc sub presiunea ameninţării populare. C. Iordăchescu care, folosind cîteva din mărturiile timpului şi ale istoricilor mai noi, este primul a fi pus în lumină rolul colonelului Macedonski în ziua de 24 Ianuarie 1859, are dreptate să scrie: „*Cuţitele tabacilor şi solidarizarea lui Macedonski au hotărît unirea Munteniei cu Moldova în persoana lui Cuza-Vodă*".

Noua domnie îi aduce lui Macedonski gradul de general, Ministerul Războiului pentru scurt timp, Comandamentul trupelor din garnizoana Capitalei şi chiar conducerea statului-major domnesc. Cu toate acestea, în 1863, la vîrsta de numai 47 de ani, generalul Macedonski este scos din toate funcţiile sale şi pensionat într-un chip care-l nemulţumeşte profund. Pensia aceasta a fost pricina unei mari dihonii. Camera Deputaţilor se mai ocupă de ea în şedinţa de la 28 ianuarie 1869 şi, neputînd obţine rectificarea ei nici după ce generalul dispare, poetul însoţeşte unele versuri ale poeziei *Desperarea*, publicate în *Prima-Verba* (1872) cu nota : „*Aluziune la recompensele şi pensiunile acordate unor văduve avute, pe cînd văduvei şi fiilor generalului Macedonski nu li se acordă pensiunea la care aveau dreptul, prin serviciile tatălui lor în timp de 36 de ani*".

Retras la moşia Adîncata din Dolj, pe care i-o adusese căsătoria cu Maria Fisenţa-Pîrîianu, generalul Macedonski are curînd prilejul să se impună din nou atenţiei obşteşti. În 1868 un incident regretabil şi semnificativ pentru stările provocate în ţară de instalarea dinastiei prusace are loc la Giurgiu. Colonelul Krenski, care însoţise pe Carol la venirea lui în ţară, pălmuieşte un ofiţer român. Răsunetul acestui act este imens. El devine un motiv permanent de agitaţie pînă la îndepărtarea din ţară a aceluia care îndrăznise o faptă atît de necugetată. Generalul Macedonski care şi în 1848 şi în 1859 dovedise că este omul capabil de a întreprinde acte pe răspunderea sa, fie împotriva curentului public, fie împotriva autorităţii constituite, publică în *Trompeta Carpaţilor* a lui Cezar Bolliac, în numărul de la 23 decembrie 1868, o scrisoare deosebit de violentă în legătură cu cadrele străine ale armatei:

„*Să nu creadă d-nii Brătianu şi Rosetti cu ogeacurile lor*, scrie generalul, *că vor putea aduce la venetici care să ducă la măcelăriă pre copiii şi fraţii noştri, tractîndu-ne de proşti din ţara proştilor şi să ştie că nu este băţ pre lume care să nu aibe două capete ...*".

Numele lui Krenski nu este niciodată pomenit în scrisoarea căreia Cezar Bolliac îi face loc în ziarul său, cu mari laude pentru autor, dar aluzia la incidentul recent era prea străvezie, pentru a nu fi prinsă de cititorii vremii. Intervenţia generalului Macedonski a atras asupra sa privirile guvernului. Generalul, căruia i se ştiau atîtea nemulţumiri, trebuia împăcat. El este deci rechemat în activitate şi este însărcinat cu comandamentul taberei din Furceni. Curînd însă se îmbolnăveşte şi moare în ziua de 23 septembrie 1869.

Familia a crezut că trebuie să pună în legătură moartea generalului cu ieşirea lui publică de mai înainte. Generalul ar fi murit otrăvit din ordinul duşmanilor lui. Această ipoteză, poetul o afirmă necontenit în ziarele sale[1]. Otrava bănuielii şi dorul de răzbunare îl determină la îndelungata lui campanie antidinastică. Autoarea ipotezei despre moartea nefirească a generalului Macedonski şi aceea care a infiltrat-o cu atîta putere în inima poetului este mama lui, Maria Macedonski. Născută în 1834 ca fiica lui Emanuel Fisenţa şi a Ecaterinei Urdăreanu-Brăiloiu, Maria Fisenţa a atins bătrîneţele. Ea moare în ziua de 27 aprilie 1903[2]. Emanuel Fisenţa, tatăl Mariei, aparţinea unei familii olteneşti, ale cărei urme în actele veacului al XVIII-lea, uneori sub numele *Vicenţ*, le-am aflat cu uşurinţă răsfoind arhiva Macedonski. După tradiţiile familiei, primul Fisenţa ar fi venit din Rusia. Ba chiar amintirea acestei descendenţe străine trebuie să se fi păstrat destul de puternică, de vreme ce mama poetului, care scrie numele familiei sale în forma *Vicenţa,* face odată următoarea observaţie asupra tatălui său: „*...tatăl meu era destul de nobil, dară nobleţea străină nu avea atunci valoarea de astăzi*". Emanuel Fisenţa era posesorul unei mari averi şi în această calitate devine posibilă căsătoria lui, la o vîrstă înaintată, cu Ecaterina Urdăreanu-Brăiloiu, fiică mai puţin avută a unei familii din vechea boierime a ţării. Curînd după naşterea Mariei, Emanuel Fisenţa moare şi tînăra lui văduvă se căsătoreşte cu Dimitrie Pîrîianu. Acesta adoptă pe Maria, încît actul de căsătorie al Dumnealui Porucicul Alexandru D. Macedonski, pe care l-am avut în mînă, vorbeşte de unirea sa cu Dumneaiei Maria Sin Dumnealui Pitaru Dumitrache Pîrîianu din oraşul Craiova, în ziua de 12 februarie 1848, naşi fiind Marea logofeteasă Anica Bibeasca şi Marele Postelnic Dimitrie Bibescu. Arhiva familiei Macedonski cuprinde începutul unor memorii scrise de propria mînă a mamei poetului. Sînt pagini vrednice a fi cunoscute atît printr-un adevărat dar de a povesti, plin de umor şi de culoare, cît şi prin mărturia acelui patetism în care gustul romantic al timpului se amestecă cu un fel natural de a fi, prevestind pe al poetului[3]. Ecaterina Pîrîianu-Macedonski n-a trăit decît 56 de ani. Pînă în 1868, cînd moare, ea a avut totuşi timpul să-şi vadă nepoţii. Dintre cei patru copii ai soţilor Macedonski, cel mai mare, o fată, Caterina, căsătorită mai întîi cu un Ghica şi mama unui fiu, mort în vîrstă tînără, se căsătoreşte a doua oară cu Leboeuf şi sub acest nume publică versuri franţuzeşti în *Literatorul.* Al doilea copil este Maiorul Dimitrie Macedonski, veteran al războiului din 1877. Alexandru este al treilea. Cel din urmă, Vladimir, avocat în Bucureşti pînă la sfîrşitul său în 1918, publică şi el nişte schiţe şi nuvele în seriile mai vechi ale *Literatorului.* Darul literar s-a încercat deci de mai multe ori în familia Macedonski pînă la succesul lui atît de original în opera poetului nostru.

---

[1] Vd. d.p. *Oltul,* III, 1875, 11 şi, după aproape treizeci de ani de la moartea generalului, *Liga Ortodoxă,* I, 1896, 13.
[2] Vd. *Românul,* 4 mai 1903.
[3] Vd. aceste pagini în *Opere,* I, pg. XXVI—XXVIII.

Copilăria poetului s-a petrecut în cea mai mare parte la moșiile părintești, la Adîncata și Pometești, pe valea Amaradiei, pe care o cîntă versurile din *Mîngîierea desmoștenirii: Revăd albia-ți frumoasă, Amaradie iubită!* Tîrziu de tot, cînd ochiul obosit al bătrînului privește în trecut, locurile copilăriei se impun amintirii. Adîncata și Pometeștii revin într-o strofă a rondelelor, plină de murmurul armonios al pierderii și regăsirii. Fără dată a rămas însă începutul unei Egloga I, dintr-un proiectat ciclu de *Amărăzene*, pe care le-am găsit printre hîrtiile lui Macedonski și unde peisajul primilor ani este descris cu oarecare amănunțime:

„Cînd mergi spre munți dinspre Craiova, urcînd pe apa Amărezei,
De la Murgași în Adîncata și de la Vocna-n Pometești
Junincele-așteptînd gonacii mugesc la gardurile-ogrăzei,
Și-n lunca dintre două dealuri, din Gura-Ploștii în Goiești,
Se desfășoară-n tihna verii idila cea mai răpitoare
De turme de-oi și de verdeață, de fagi cu umbră-nvietoare,
De ulmi înalți sau de porumbe pitice, de păstori
Cu părul creț, mărunt și aspru și cu ochi mari schinteietori".

. . . .

Cînd nu se găsește în Adîncata și Pometești, copilul este la Craiova, la școală, de unde datează amintirile evocate în poema *Copilăria*, dedicate în *Literatorul I*, 1880, 15, *Junimii liceale din Craiova*. Poema nu conține nimic mai mult decît s-ar fi putut aștepta de la orice copil, în orice epocă ar fi trăit: amintirea jocurilor vîrstei și ale unor scene de clasă. O filozofie dezamăgită vrea să înalțe pînă la urmă aceste versuri atît de învechite. Dacă însă poemul despre care vorbim ne comunică prea puține știri interesante asupra copilăriei poetului, avem în schimb, ieșită din pana sa, o mărturie dintre cele mai prețioase asupra unora din stările sufletești care au tulburat primii lui ani. Este vorba de nota pe care Macedonski a trimis-o lui Jules Combarieu, cunoscutul muzicolog, ca răspuns la întrebarea ce i-a adresat-o, cu prilejul întîlnirii lor în Italia, asupra impresiilor sale muzicale mai adînci. Cele cîteva pagini publicate de cunoscuta *La Revue Musicale*, în numărul de la 15 iunie 1906, sînt apreciate ca un adevărat document de savantul director al revistei, care vedea în ele confirmarea teoriilor filozofice și psihologice profesate tocmai la Collège de France[1]. Ele își pot păstra acest titlu și pentru noi, care vedem apărînd în partea cea mai interesantă a lor, figura unui copil bolnăvicios, stăpînit de ciudate stări nervoase.

Precaritatea sănătății îl împiedică pe tînărul Macedonski a continua studiile. Pleacă deci în străinătate înainte de a-și fi terminat liceul. Unul din admiratorii care îi dedică versuri, ca atîți alți tineri în aceeași epocă, publicistul Ioan

[1] Textul acesta în traducere românească, împreună cu o scrisoare adresată de J. Combarieu lui Macedonski, a apărut și în revista *Muzica*, III, 1921, 7—8, apoi în *Opere*, I, pg. XXX.

N. Polychroniade ne destăinuieşte în oda publicată de *Fiulu României* din 9 noiembrie 1874 motivul repedei părăsiri a studiilor pentru călătorii mai îndelungi :

„Cînd străbătuşi Carpaţii prin văi şi prin coline,
Să-ţi vezi de sănătate mergînd în ţări străine,
Te urmăream cu gîndul, şi cînd ai publicat
Din Gleichenberg o odă, atît m-a fermecat,
Încît şi zi şi noapte la tine cugetam :
Amic eram cu tine şi nu te cunoşteam.

Anii de călătorie a lui Macedonski încep din 1870, după moartea tatălui. Prima staţiune este Viena, de unde este datată în luna mai, poezia *La o doamnă* din *Prima-Verba*. Este probabil că de-aci adolescentul în căutarea aerului întăritor al munţilor este dus în Stiria, la Gleichenberg, care îi inspiră oda amintită de Polychroniade[1]. Către sfîrşitul anului, Macedonski este din nou la Viena, poate într-una din şcolile renumite ale oraşului, pentru că de aci trimite el prima sa poezie, datată din 3 decembrie, *Telegrafului român* din Sibiu, care o publică în numărul său cel mai apropiat. Este o compoziţie care are însemnătatea că vesteşte de pe acum formula poeziei sociale, afişate ca program în 1882. Tînărul poet înstrună o liră ca a lui Eliade Rădulescu pentru a cînta în douăzeci de terţete cele mai înalte sentimente umanitare, din care nu lipsesc nici iubirea de libertate şi egalitate a Revoluţiei franceze, proclamate de altfel din perspectiva sa de nobil :

„Voiesc mai mult încă, cei din nobilime
Egali ca să fie cu marea mulţime
Ce popol numim.

Cînd acum poporul vedem că studiază
Să nu avem ură, cînd se luminează
Ca fraţi să-l iubim !

Şi nici el atuncea să nu ne urască
Unirea-n tot locul doresc să domnească
O ! de s-ar putea !

S-aduc fericire, prin a mea cîntare
Să sfărîm sclavia, să dau liberare
Anima-mi dorea !"

În toamna anului 1871 îl găsim la Geneva, de unde datează două poezii în *Prima-Verba*. Este probabil să fi petrecut aici tot anul şcolar continuîn-

[1] Oda *La Gleichenberg* a putut fi scrisă mai tîrziu, deşi ea se referă probabil la vilegiatura din 1870. Poezia apare mai întîi în *Oltul*, II, 1874, 7. Datarea din *Poesii*, 1882, după care poezia ar fi fost scrisă în 12 iunie 1879, este în tot cazul greşită.

du-şi studiile. La sfîrşitul aceluiaşi an şi la începutul anului următor îl găsim însă în Italia, de data aceasta ascultînd prelegeri universitare. După propriile sale declaraţii, pare să fi zăbovit mai multă vreme la Universitatea din Pisa. Se mută apoi la Florenţa, de unde datează în *Prima-Verba* două poezii : *Desperarea*, despre care am vorbit mai sus şi o alta rămasă fără titlu, dar al cărei prim vers destul de sugestiv sună: „*Gustai şi fericea!... Gustai şi amorul*". În Florenţa pare să-i fi mers destul de rău, după cum ne lasă să înţelegem strofa în opt versuri *Doi prieteni nedespărţiţi*, scrisă acolo şi publicată apoi în *Poesii*. Cei doi amici inseparabili sînt boala şi lipsa de bani. Învins de asociaţia acestora, se înapoiază în ţară prin Veneţia, a cărei imagine o evocă în poezia *Suvenir*[1].

Revenit în Bucureşti scoate de sub teascurile tipografiei E. Petrescu-Conduratu placheta *Prima-Verba*, pe care ţine s-o iscălească cu numele şi calitatea sa, Al. A. Macedonski, student în litere. Din cele 32 de bucăţi ale culegerii, unele sînt datate încă din 1866, adică de cînd poetul avea numai 12 ani. Printre acestea, declamaţii lirice alternează cu strigăte sediţioase. Din anul morţii tatălui, provine strofa care formulează acuzaţia împotriva presupuşilor ucigaşi ai generalului. Restul este materialul adunat în timpul celor doi ani de lipsă în străinătate sau în ultimul moment în Bucureşti. În total o culegere de încercări din care nu putem reţine nimic şi care nu anunţă în nici-un fel pe poetul de mai tîrziu. Revista *Transacţiuni literare şi ştiinţifice* de sub direcţia lui D. Laurian şi Şt. Mihăilescu salută totuşi apariţia noului poet.

În anul următor, începînd din luna mai şi pînă la finele lui iulie, Macedonski este din nou în Italia. În Veneţia compune *Romanţă* şi la Napoli, *Suveniri din Venezia* (*Oltul* II, 1874, 60, 9). Năzuinţa de a juca un rol, de a-şi putea spune cuvîntul îl înapoiază în ţară. În această stare de spirit face să apară la 14 noiembrie 1873 revista *Oltul*, care continuă de două ori pe săptămînă pînă la 26 mai 1874 şi, de aci înainte pînă în iulie 1875, o singură dată pe săptămînă.

Activitatea lui Macedonski la *Oltul* a fost dintre cele mai fecunde. În fiecare număr el umple aproape întreaga foaie cu articole politice, cu versuri şi traduceri. Revista este inspirată de liberali. Serviciile pe care le aduce partidului îi dau conştiinţa importanţei lui. Constantin Bacalbaşa, care îl vede întîia oară atunci, este izbit de aerul plin de încredere în sine al tînărului poet şi redactor, de privirile lui care coborau de sus.

„*În anul 1874*, scrie Constantin Bacalbaşa, *eram intern în Institutul Heliade, proprietatea lui Ştefan Velescu, profesorul clasei de declamaţie la Conservatorul din Bucureşti. Într-o zi de primăvară o trăsură se opreşte în faţa gangului din Str. Sf. Vineri şi din ea se dă jos un tînăr brun, cu mustaţă neagră subţire, cu ochelari pe nas, înalt, subţirel, mergînd drept şi privind de sus. Mă aflam în gangul Institutului şi tînărul mi se adresează : — «D-l Ştefan Velescu este acasă? Aş vrea să-l văd». — «Nu ştiu, domnule, să sunăm». Şi am sunat. După ce plecă tînărul cu mustaţa neagră şi care privea*

[1] În Veneţia poate să mai fi fost şi la sfîrşitul anului 1871, dacă datarea poeziei *Noapte veneţiană*, din *Poesii* (p. 256) urm.) este exactă.

de sus, Ştefan Velescu ne arătă o broşură pe care o ţinea în mînă şi ne spuse: «Asta e băiatul generalului Macedonski; e poet. Mi-a adus întîia lui publicaţie în versuri. Cine ştie ce-o mai fi?".

Era *Prima-Verba*[1].

Dintre poeziile apărute în *Oltul*, puţine au intrat în volumul de la 1882. Cele mai multe au rămas îngropate în paginile de format mare ale revistei devenită astăzi atît de rară. Sînt versuri lirice, erotice şi filozofice, patriotice şi politice; traduceri din Hector de Charlieu, din Lamartine şi Béranger. Volumul întrunea şi versuri, printre care şi cele cu refrenul devenit popular în epocă, anti-dinastice, manevrate după o metodă pe care aspiranţii la putere nu se dădeau înapoi s-o folosească. *Vodă Car... Vodă Car... Crudul Vodă Caragea.* Altădată poetul care, răspîndindu-se cu atîta dărnicie, dovedea numai că nu-şi găsise centrul organic, dorea să înnoade firul *„bunei tradiţii"*, scriind în limba italienizantă a lui Eliade, stihuri ca următoarele, închinate *Madonei* (*Oltul* III, 1875, 5):

„Imaculată vergin ! Spre tine-mi îndrept ruga :
În pîntece purtat-ai un om, un sînt, un zeu,
Ce-ai conceput ferice din cerulee scintili,
Solite să ia forma de om, ca să propage
Principiul sacru, ver !"

Oricît de puţin originale deocamdată, versurile lui Macedonski îşi cîştigă mulţi admiratori şi adepţi, grupaţi în societatea *Junimea*, ale cărei convocări apar regulat în *Oltul*. Revista începe a adăposti în curînd şi o activitate mai bogată în consecinţe. Campania de răsturnare a guvernului conservator al lui Lascăr Catargiu găseşte în publicaţia tînărului poet un organ dintre cele mai active. Cînd în iunie 1874 au loc alegerile de senatori, chipul în care ele se efectuează la Buzău nemulţumeşte în asemenea măsură cercurile liberale, încît *Oltul* nu se sfieşte să scrie: *„Să se deştepte odată românu; să se ridice cu armele în mîni şi să sfărîme şi pe agenţii guvernului şi pe guvern, dacă acest guvern nu va pune capăt la infamiile agenţilor săi administrativi"*. Guvernul nu reacţionează deocamdată. Cînd însă atacurile împotriva domnitorului se înteţesc, el se decide să treacă la acţiune. În ziua de 24 martie 1875, Macedonski este arestat la Craiova şi adus la Bucureşti pentru a răspunde de articolele sale.

De la Văcăreşti, unde stă închis aproape trei luni de zile, el continuă a trimite *Oltului* versuri deopotrivă ca varietate şi gen cu cele dinaintea arestării lui. Se adaugă numai încercări de umor penitenciar ca *Celula mea de la Văcăreşti*, al cărei manuscris îngălbenit l-am aflat încă printre hîrtiile poetului. În sfîrşit, în mijlocul agitaţiei întreţinută de presa liberală, procesul are loc în ziua de 7 iunie în faţa Curţii cu Juraţi ai Capitalei. Printre apărători sînt înscrişi toţi avocaţii de seamă ai partidului, douăzeci de oratori temuţi. În faţa acestei artilerii grele, curtea cedează. Ea declară că

[1] C. Bacalbaşa, *12 Morţi: Alexandru Macedonski*, în *Adevărul*, 4 septembrie 1921.

„delictul era stins prin prescripţiune". Macedonski este eliberat în aceeaşi zi şi strada politică îi face o manifestaţie de simpatie, de care bătrînului îi plăcea să-şi aducă aminte.

Cînd guvernul lui Lascăr Catargiu părăseşte puterea şi liberalii sînt chemaţi să-l înlocuiască, Macedonski încearcă o dezamăgire. Lista de candidaţi la Cameră ai partidului nu cuprinde numele său. C. Bacalbaşa, care făcea parte dintre tinerii partizani personali ai poetului, povesteşte scena de la Circul Suhr, cînd fosta opoziţie, chemată pentru a stabili candidaturile parlamentare, ascultă mai întîi pe C. A. Rosetti, apoi pe tînărul Bonifaciu Florescu, rivalul lui Macedonski, care îl întrerupe, zeflemisindu-l. Un timp, Macedonski reia activitatea de ziarist. Împreună cu Pantazi Ghica, Bonifaciu Florescu şi George Fălcoianu, formează redacţia vremelnicului ziar *Stindardul*, inspirat de N. Blaremberg în sens liberal şi republican. Începînd cu numărul al 23-lea, Macedonski părăseşte însă redacţia şi firea sa neliniştită caută să-şi deschidă alte căi. Recompensa politică îi vine într-acestea în forma prefecturii de Bolgrad, unde grijile administrative nu-i răpesc cu totul răgazul necesar compunerilor poetice, dintre care unele sînt datate de acolo: printre acestea *Calul Arabului*, care a plăcut atît de mult epocii şi care prevesteşte în chip destul de curios pe *El Zorab* al lui Gh. Coşbuc. Multă vreme nu se menţine Macedonski în fruntea prefecturii din Bolgrad. Voluntari ruşi înarmaţi forţau graniţa pentru a trece în ajutorul Serbiei, în momentul acela în război cu Turcia. În executarea ordinului lui Gună Vernescu, ministrul de interne, care îi pusese în vedere să oprească trecerea ruşilor, el refuză contra-ordinul primului ministru Ion C. Brătianu şi trebuie să se retragă[1].

Anul următor este al războiului. Macedonski scoate în aprilie 1877 ziarul *Vestea* care trăieşte pînă în martie anul următor. Se risipeşte, în acelaşi timp, într-o colaborare destul de activă, la o mulţime de publicaţii mai stabile sau mai vremelnice, dintre care unele sînt scoase cu mijloacele sale. Din nefericire, colecţiile ziarelor pe care le publică pentru scurte intervale în epoca pînă la 1880, precum *Trăznetul*, *Fulgerul*, *Plevna*, *Dunărea*, au rămas incomplete în depozitele Academiei R.P.R. şi nu sînt de găsit aiurea, încît toată activitatea de ziarist a lui Macedonski, în această vreme, alcătuieşte un capitol destul de obscur. Ceea ce se poate stabili mai uşor este năzuinţa poetului de a deveni cîntăreţul războiului. Desigur, el n-a depus în acest scop nici stăruinţa, nici înflăcărarea lui Alecsandri. Dar alături de acesta, el este unul din puţinii care au cîntat războiul neatîrnării noastre.

După părăsirea prefecturii din Bolgrad, Macedonski revine pentru scurt timp în administraţie. Sfîrşitul războiului îl găseşte deci, ca administrator al Gurilor Dunării, la Sulina, pe care o evocă mai tîrziu în frumoase pagini în proză. În calitatea sa administrativă, el este unul din cei dintîi care coboară în Insula Şerpilor, al cărei farmec singuratic îl face s-o aleagă drept cadrul romanului său *Thalassa*, după ce îi inspirase versurile de largă respiraţie ale poemei *Lewki*. De altfel, însărcinările sale administrative, ca

[1] Asupra acestor împrejurări, vd. textul manuscris publicat în *Opere*, I, pg. XXXVI.

sub-prefect şi în cele din urmă ca inspector financiar, îl fac să colinde toată Dobrogea, de unde sînt datate mai multe din poeziile sale în cursul anilor 1878 şi 1879. În aceste peregrinări, află el în satul Cochirleni urmele vechilor construcţii romane, pe care locuitorii le foloseau drept carieră de piatră. Un an mai tîrziu poetul îşi înstrună lira pentru a cînta măreţia simplă şi augustă a strămoşilor romani, în versuri libere pe care susţinea a le fi întrebuinţat pentru întîia oară în Europa, în tot cazul înaintea lui Gustave Kahn, promotorul francez al acestei tehnici cu atîta răspîndire în vremea simbolismului.

Cum însărcinările şi călătoriile sale nu-l ţineau toată vremea departe de Bucureşti, Macedonski găseşte timpul să publice în 1878 două broşuri ; cea dintîi este traducerea în versuri a *Parizinei* de Byron, poetul suveran al tinereţii sale, acela care inspiră atîtea din accentele şi atitudinile lui ; a doua este poema *Ithalo*, conţinînd versificarea unui episod veneţian, văzut prin prisma acelei convenţii romantice, care îşi reprezintă Veneţia ca un oraş al voluptăţii şi crimei. De-a lungul numeroaselor stanţe în care se desfăşoară povestea tînărului şi frumosului Ithalo, cititorul de astăzi are prilejul să audă şi un alt sunet, acel accent sarcastic care pentru întîia oară anunţă unul din felurile mai personale ale lirismului macedonskian. În fine, nerăbdător să treacă la posturile de conducere ale mişcării literare, neliniştitul tînăr referează asupra dezvoltării ei în ultimul deceniu, într-o conferinţă care are loc la 15 martie în sala Ateneului Român. Ce ar fi putut face oare mai bine tînărul poet pentru a satisface apetenţele profunde ale naturii lui, dorul său de a se impune, de a vorbi şi a se mişca nestînjenit ? Întemeierea unei reviste literare devine unul din punctele capitale ale programului său, a cărui realizare urmează foarte curînd.

Începînd din anul 1880, Macedonski intră într-o perioadă nouă a vieţii. De aici înainte, talentul său devine mai stăpîn pe sine, mai conştient de originalitatea sa, care nu aşteaptă decît puţină vreme pentru a înflori în creaţii de seamă. Mişcarea de la *Literatorul*, adunînd un număr din ce în ce mai mare de aderenţi, izbuteşte să impună un temperament literar nou. Oamenii care îl cunoscuseră pe Macedonski înainte de 1880 şi care descoperiseră în el un tînăr vioi, ambiţios şi cam impulsiv, au de data aceasta prilejul să bage de seamă că însuşirile sale par a-l rezerva unui destin puţin comun. Paralel cu înaintarea poetului pe drumurile proprii şi ascendente, temperamentul său începe să se facă cunoscut. Orgoliul înnăscut, firea rebelă din moştenirea tatălui, îl determină să se afunde în dîrze atitudini de luptă. Societatea recunoaşte în el un neconformist. Grijile vieţii se aglomerează pentru cel care opunîndu-se mai totdeauna, se lipseşte de beneficiile rezervate exemplarelor împăciuitoare şi adaptabile. Fantezia îi ascunde realitatea. Omul se singularizează ; începe să se vorbească de ciudăţeniile lui. Apare neînţelegerea, atît de dureroasă pentru cel care recunoaşte scopul capital al vieţii în acţiunea de a se împărtăşi. Apare lipsa, uneori mizeria. Macedonski trebuie să fi avut sentimentul că face parte din acei *poètes maudits*, despre care Verlaine vorbeşte cam în aceeaşi vreme.

Anii 1880—1882 sînt cu toate acestea cei mai buni din viața lui Macedonski. La 6 ianuarie 1880 apare revista satirică *Tarara* care continuă pînă în aprilie. Stihuitorul politic regăsește și amplifică aici unele din motivele campaniilor din *Oltul*. Revista încetează totuși, respinsă în umbră de interesul superior legat de apariția recentă a *Literatorului*. Primul număr apăruse la 20 ianuarie al aceluiași an, sub conducerea lui Macedonski, a eruditului poligraf Bonifaciu Florescu și a fecundului poet Th. M. Stoenescu, care rămîn o vreme și principalii colaboratori ai revistei. Febrilitatea producției lui Macedonski este puțin obișnuită. Cu fiecare număr, contribuția lui acoperă coli întregi și acțiunea pe care o desfășoară nu rămîne fără ecou. Vasile Alecsandri îi trimite o scrisoare plină de binevoitoare atenție, împreună cu colaborarea lui G. Sion se asociază curînd acestei dovezi de simpatie a generației mai vechi. Oficialitatea nu întîrzie să-i dăruiască favorurile sale. Poetul este numit inspector al Monumentelor istorice. Teatrul Național îi joacă două piese în cîte un act : *Unchiașul Sărăcie* și *Iadeș*. La sfîrșitul anului 1881, dar purtînd data anului următor, apare volumul *Poezii*, care îl impune pe poet ca șef al școlii sociale. Bine instalat în situația de „*maestru*", în ciuda vîrstei sale destul de tinere, el împarte lauda și blamul. Polemizează cu *Convorbirile literare din Iași*, dar vestește lumii un talent nou, pe Duiliu Zamfirescu, căruia îi consacră o lungă analiză critică. În sfîrșit, înființează sub președinția lui V. A. Urechiă Societatea Revistei Literatorul, cu secții în toate orașele țării, destul de bine organizate pentru a găsi pretutindeni aderenți. Nu cumva poetul devenit director de revistă, șef de școală, demnitar în Stat și autor jucat este pe cale să ațipească în dulcele sentiment al satisfacției de sine și al împăcării cu ceilalți ?

Curînd însă poetul dovedește că știe să ia atitudini răspicate și care pot să displacă. Academia Română acordase marele ei premiu lui Vasile Alecsandri, pentru întreaga lui operă. Alecsandri făcea însă parte din Academia Română și premiile ei — observă Macedonski — nu se cuvin a fi împărțite între proprii ei membri. Atacul îndreptat împotriva scriitorului înconjurat de stima generală și care manifestase tocmai simpatia sa pentru inițiativele tînărului poet surprinde din cale afară. Libertățile tînărului polemist merg de altfel mai departe. Un lung studiu, în care se găsesc pe lîngă juste observații destule șicane critice, caută să tempereze admirația necondiționată care se acorda bardului de la Mircești. De altfel, Macedonski însuși admiră pe Alecsandri, după cum afirmase mai înainte și după cum va mărturisi mai tîrziu. Deocamdată i se pare necesar să dea curs aprecierii sale, fără nici un fel de reticențe. Caducitatea marelui poet atît de iubit provine din lipsa de orice experiență a durerii. Mai vrednice de a opri în loc sînt obiecțiile ce privesc corectitudinea procedeelor. Academia nu putea lăsa deci fără răspuns observațiile *Literatorului*. Bătrînul G. Sion adresează lui Macedonski o lungă scrisoare de justificări, pe care acesta o publică, însoțind-o pe coloana paralelă cu un comentariu perpetuu în stil persiflant.

Alecsandri n-a rămas dator atacurilor lui Macedonski. În *Fîntîna Blanduziei*, reprezentată la Teatrul Național încă din 1883, Scaur îi arată lui

Zoil pe Horaţiu, care trece prin fundul scenei. Prilej pentru nefericitul critic să se zvîrcolească în spasmul invidiei provocată de tot ceea ce în firea rivalului său însemna seninătate, suflet binevoitor şi amabil, menit să se bucure de succesul uşor dobîndit. Macedonski ripostează în *Literatorul* din 1884, 2, cu o epigramă în care causticitatea lui obişnuită pare că se reţine :

„Coprins de-al gloriei nesaţiu
Albit de ani, dar tot copil,
E lesne să mă faci Zoil
Cînd singur tu te faci Horaţiu".

Polemica se opreşte aci şi Macedonski are în urmă de nenumărate ori prilejul să revină asupra judecăţii sale, recunoscînd în Alecsandri nu numai pe un mare poet, dar pe unul din aceia a căror tradiţie declara că o continuă. Anul 1883, acela care urmează ieşirilor împotriva lui Alecsandri, este bogat în evenimente de tot felul. La 24 februarie Macedonski se căsătoreşte cu Ana Rolleţ-Slătineanu. În fruntea unui comitet, ia iniţiativa şi comandă sculptorului I. Georgescu bustul aceluia pe care l-a preţuit totdeauna drept un mare precursor, al lui D. Bolintineanu. Iniţiativa instalării acestui bust în foaierul Teatrului Naţional din Bucureşti se face în forme care dau unora o impresie cu totul defavorabilă. Printre cei care apostrofează pe iniţiatorii manifestaţiei de la Teatrul Naţional se numără şi cineva la care ne-am fi gîndit mai puţin, Duiliu Zamfirescu sub pseudonimul Don Padil, în *România liberă* din 18 decembrie 1883, unde se putuse citi o notă de înfierare[1] îndată ce izbucneşte vîlva în jurul epigramei împotriva lui Eminescu. Macedonski trage imediat consecinţele, în forma cea mai răsunătoare. Ruptura nu se mai repară niciodată, deşi lui Macedonski i s-a întîmplat mai tîrziu să reflecteze cu melancolie la fermecătorul tînăr, cu profil atenian, al cărui netăgăduit talent se asociase pentru el cu o decepţie atît de amară. În sfîrşit, în anul 1883 culminează şi lupta care se desfăşura de o bucată de vreme între Macedonski de o parte, *Convorbirile literare* şi Eminescu de alta. Soluţia acestei crize este una din cele mai neaşteptate reacţii ale opiniei publice, dezlănţuite împotriva lui Macedonski cu o rară vehemenţă şi un zdrobitor efect. Iată această epigramă :

„Un X... pretins poet, — acum
S-a dus pe cel mai jalnic drum...
L-aş plînge dacă-n balamuc
Destinul său n-ar fi mai bun
Căci pînă ieri a fost năuc
Şi nu e azi decît nebun".

[1] Această notă apare în *România liberă* din 6 august 1883. În acelaşi ziar, în numărul de la 14 august 1883, apare şi o epigramă împotriva lui Macedonski, în legătură cu nefericita ieşire în contra lui Eminescu, iscălită *Duna*. Macedonski bănuia ca autor al acestor manifestări pe Duiliu Zamfirescu, care dădea pe atunci ziarului numeroase articole literare, iscălite fie cu numele său, fie sub pseudonime. Dovada acestei presupuneri nu este însă cu putinţă. Cît despre contra-epigrama amintită, ea este hotărît sub nivelul talentului lui Duiliu Zamfirescu.

Pentru a judeca cu nepărtinire se cuvine a cunoaşte cît mai bine elementele procesului. La început, Macedonski n-a fost defavorabil lui Eminescu, deşi felurile lor de a fi erau sortite să se opună. În conferinţa pe care o pronunţă în 1878 asupra mişcării literare mai nouă, Macedonski citează printre tinerii poeţi şi pe Mihail Eminescu cu ai săi *Epigoni*, *„o poezie ce va rămîne"*. Totuşi în primul an al *Literatorului*, Eminescu devine obiectul observaţiilor incisive ale revistei, în articolul *Frunze găsite prin volume*, iscălit cu pseudonimul Rienzi, în numărul de la 24 februarie 1880, unde se vorbeşte deopotrivă despre *„ideile bolnave"* şi *„cuvintele pocite"* ale poetului care tocmai publicase în *Convorbiri* unele din producţiile sale cele mai frumoase. Unii cercetători literari au atribuit articolul acesta lui Macedonski. Este destul însă a-l citi cu oarecare atenţie, pentru a observa că stilul acestor pagini, mişcarea frazei, vocabularul, genul ironiei, nimic din ceea ce îl caracterizează nu aparţine lui Macedonski. Controversa ar fi putut rămîne totuşi nesoluţionată, dacă în colecţia *Literatorului* care mi-a stat la dispoziţie şi care a aparţinut lui Macedonski, acesta n-ar fi însemnat sub pseudonimul cu care este iscălit articolul, numele adevărat al autorului, Duiliu Zamfirescu. Rienzi este Duiliu Zamfirescu, ale cărui particularităţi scriitoriceşti le putem acum mai bine identifica în articolul de care ne ocupăm[1]. Sîntem astfel în măsură a stabili adevărul istoric de oarecare importanţă că primul atac îndreptat împotriva lui Eminescu în *Literatorul* nu i se datoreşte lui Macedonski. Se pare totuşi că acesta a devenit ţinta atacurilor lui Eminescu în 1882. Dar colecţia *Timpului* pe acest an, cînd Macedonski se plînge a fi mereu vizat de emulul şi rivalul său[2], se găseşte descompletată în depozitele Academiei R.P.R., singura bibliotecă unde se mai poate consulta vechiul ziar, încît deplina informare a procesului pe care-l urmărim suferă în acest punct o lacună iremediabilă.

După 1880, Macedonski caută să se apropie de Maiorescu. Cînd pregăteşte volumul său de *Poezii*, îi cere îngăduinţa de a i-l dedica. Maiorescu răspunde că primeşte cu recunoştinţă şi astfel volumul apare sub auspiciile aceluia care, după cîţiva ani, în *Direcţia nouă*, trece pe Macedonski printre corupătorii atmosferei estetice, rînduindu-l, într-o enumerare micşorătoare, alături de Aricescu, Scrob, Aron Densusianu etc. În 1882 însă Maiorescu nu ajunsese la această părere şi cum dedicaţiei amabile trebuia să i se răspundă după convenienţe, Macedonski este invitat pe la începutul anului la una din seratele literare ale *Junimii*. Scena memorabilă a fost povestită de Macedonski numai după cîteva luni, în nota care însoţeşte poema satirică *Viaţa de Apoi*, reprodusă şi în ediţia de faţă. Macedonski scrisese tocmai *Noaptea de Noemvrie*, pe care o citeşte în acea seară asistenţei, care cuprindea printre alţii

---

[1] Ca o dovadă mai mult, se impune faptul că într-una din cronicele duminicale pe care Duiliu Zamfirescu le publica în *România liberă*, cînd sub propriul său nume, cînd sub acela de *Don Padil*, cronica din 18 aprilie 1882 este semnată *Rienzi* (prin greşeală de tipar *Riezi*).

[2] Macedonski formulează această plîngere de două ori : mai întîi, chiar în cursul anului 1882, în nota care întovărăşeşte *Viaţa de Apoi*, apoi în numărul pe iulie al *Literatorului*; a doua oară în articolul de recapitulări şi justificări din *Literatorul*, 15 dec. 1892.

pe Hasdeu și pe Alecsandri, pe Barițiu, A. T. Laurian, Ang. Demetriescu și M. Eminescu. Asupra impresiei lăsate putem trage singuri concluziile, aflînd că Hasdeu felicită călduros pe autor, asigurîndu-l că a scris cea mai frumoasă poemă a ultimilor ani, în timp ce Maiorescu și Alecsandri adaugă politețele lor. Este probabil că îndrăzneala concepției, caracterul realist și macabru al viziunii ca și tonul sarcastic pe care poetul îl păstrează mai tot timpul, au făcut să vibreze coarde consonante în sufletul lui Hasdeu. Nu este sigur însă că efectul a putut fi același asupra unor oameni ca Alecsandri și Maiorescu, la care canonul idealismului clasic rămăsese destul de puternic. În tot cazul, oricine ar fi trebuit să recunoască în autorul ciudatei poeme un scriitor care iese din comun, plin de avînt și de virtuozitate, capabil să evolueze pe largi registre ale sentimentului și să se salveze în situațiile lirice cele mai delicate.

Într-o merituoasă monografie consacrată lui Alexandru Macedonski, Eugen Pohonțu a recunoscut portretul aluziv al acestuia, în articolul pe care Eminescu îl publică în *Timpul* din 8 aprilie 1882, sub titlul : Materialuri etnologice :

„*Actele acestea de flagelare le voiu repeta de cîte ori voi avea să lovesc în instinctele bastarde ale acelor străini, romanizați de ieri de alaltăieri, cari privesc toate în țara asta de «sus în jos». Unul abia sfîrșește liceul, vine să vîndă mărunțișuri și suliman la București, îi merge rău o negustorie și s-apucă de alta : de negustorie literară. Și acea fizionomie de frizor nu s-apucă doar să critice ceva de-o seamă cu el ; nu, de Alecsandri se leagă*".

Macedonski vorbise tocmai în prefața volumului de *Poezii*, despre dezinteresarea pe care poetul nu trebuie s-o părăsească niciodată, respingînd veniturile literare și premiile academice. Principiul se putea discuta, dar aplicația lui era certă. Atacul împotriva lui Alecsandri atrage contra-atacul lui Eminescu, care nu putea fi mulțumit de aprecierile ce-l priveau apărute între timp în *Literatorul*. La rîndul lui, Macedonski răspunde cu vîrf și îndesat. Reproduce articolul insultător pe care N. Xenopol îl publicase la adresa lui Eminescu în *Telegraful* și, după cîtva timp, o notiță din *Războiul român* în care era contestată însăși calitatea națională a familiei Eminescu. În sfîrșit, în notele *Vieții de Apoi*, o satiră care continuă *Noaptea de Noemvrie* în stil de actualități rimate, rîndurile privitoare la Eminescu trezesc în cititorul de azi cea mai adîncă mîhnire. Peste un an vine și faimoasa epigramă...

Citirea întregului dosar poate amenda judecata cam pripită în condamnarea fără apel a lui Macedonski. După cît rezultă din textele amintite, inițiativa atacurilor nu este sigur că-i revine lui Macedonski. Vina acestuia este de a fi reacționat totdeauna într-un chip disproporționat. Irascibilitatea sa este hotărît prea mare. Prea tipică rubricarea sa în neamul iritabil al poeților, *genus irritabile vatum*. Cine a pus ieșirile lui Macedonski pe seama invidiei s-a înșelat desigur văzînd caracterul mîndru și sentimentul de sine care la Macedonski era departe de a fi deficitar. Omul care simte și gîndește despre sine în felul în care Macedonski ne-a dat atîtea dovezi nu poate fi un invidios. Invidia este aliata slăbiciunii interne, nu a orgoliului care la Macedonski urca uneori peste limitele îngăduite. Ceea ce ne vorbește din

textele cercetate cu obiectivitate este mai mult ciuda decît invidia. În fața tăgăduirii sau a sfidării, firea lui Macedonski se otrăvește pînă în fund și din adîncurile ei tulburi țîșnesc coloane înveninate, care ne încremenesc. Desigur, înțelepciunea cere să zîmbești ofensei și să lași ca nedreptatea să ostenească. Dar Macedonski n-a cunoscut niciodată atitudinile acestea resemnate și răbdătoare. Este în natura lui o iuțeală, o sensibilitate exasperată a orgoliului care îl face să treacă la gesturi violente și radicale, cum au făcut de mai multe ori și tatăl și bunicul său. În nici un caz nu se poate spune că Macedonski a fost un om rău. Cunoaștem în biografia lui nenumărate trăsături de generozitate, de milă, de simpatie cu cei slabi. Prin poarta propriilor lui nefericiri, el străbătuse în largul durerilor umane unde inima lui s-a dovedit adeseori înțelegătoare și activă.

Semnalul pornirii împotriva lui Macedonski îl dă un colaborator al *Literatorului*, Gr. Ventura, în *L'Indépendance Roumaine*, din 4/16 august 1883. Ziarele și revistele se unesc într-o rară unanimitate pentru a veteji cruzimea omului care azvîrlise sarcasmele sale nefericitului și marelui poet în momentul în care boala îl doborîse. Macedonski este rînduit printre infami și declarat mort moralmente. Pretutindeni întîmpină chipuri împietrite. Într-o seară la Cafeneaua Fialkovski cîțiva necunoscuți încearcă o agresiune împotriva lui[1]. Mai mulți abonați ai *Literatorului* îi înapoiază revista. Unii colaboratori se retrag. Macedonski încearcă să riposteze, dar scrisoarea sa, respinsă de toate ziarele care îl acuzaseră, găsește adăpost numai în *Românul* din 9 august 1883[2]:

„*Domnule redactore*, scrie el, *Ziarul dv s-a făcut ecoul unei afirmări și unei insulte ce și-a luat izvorul de la dl. Ventura. Nu sînt ținut să dau seama nimănui cui adresez epigrame atunci cînd desemnez pe adresanți cu X; v-o declar sus și tare, și socotesc ca o lipsă de lealitate afirmări ce ar voi să desemnez pe oricine altul. Primiți etc.*".

Tonul scrisorii are siguranța unui om stăpîn pe sine. Autorul respinge sistemul procesului de intenție. Nu el a adresat epigrama lui Eminescu, ci presa întreagă „*punînd un nume acolo unde el nu pusese nici unul*", așa cum va lămuri mai tîrziu. Cu timpul, el va afirma chiar că epigrama fusese scrisă cu doi ani înainte ca Eminescu să înnebunească și că doar întîmplarea făcuse ca publicarea ei să coincidă cu boala poetului[3]. După amintiri ale lui D. Karnabatt, Macedonski povestea prietenilor că un colaborator al *Literatorului*, D. Teleor, care știa cele șase versuri pe dinafară le-ar fi încredințat tiparului, fără ca directorul revistei să prindă de veste.

---

[1] cf. relatările lui Al. Obedenaru, *Bătălia din cafeneaua literară de la 1883*, în *Adevărul* din 24 oct. 1933.

[2] *Românul* se asociase și el reprobării generale, printr-o notă apărută în numărul său din 5 august 1883.

[3] Vd. în acest sens articolul *Cestiunea Eminescu* în *Literatorul* din 15 dec. 1892. Apoi scrisoarea adresată, cu ocazia reluării vechiului proces de C. Mille în *Letopiseți*, ziarului *Viitorul*, care o publică în numărul său din 25 iunie 1909. În fine, scrisoarea datată cu puține luni înainte de a muri (29 martie 1920) și adresată lui C. Iordăchescu, care o publică în *Adevărul literar*.

Retractările sau punerile acestea la punct apar însă mai tîrziu. Deocamdată cerbicia lui nu vrea să cedeze. Numerele din *Literatorul* următoare nenorocitei manifestări cuprind alte epigrame noi, în care Macedonski se războieşte fie cu Ventura, fie cu toată lumea laolaltă, într-o pornire combativă neintimidată. Iar în primul număr al anului următor, poetul în jurul căruia vîlva scandalului se menţinea încă, procedează la un examen de conştiinţă declarînd că în ciuda *pronunciamentelor* va continua să scrie epigrame şi că nu va pregeta să-şi afirme părerile sale despre scrieri şi autori, oricare ar fi nenorocirile care i-ar putea lovi. Cît despre valoarea procedeului, el se simte în bună tovărăşie, amintind sarcasmul neîmblînzit al lui Goethe împotriva lui Nicolai, jubilarea Lordului Byron aflînd că Romilly, unul din judecătorii lui, s-a sinucis, şi bucuria lui Thiers la moartea lui Napoleon III...

Fermitatea aceasta este numai aparentă... În realitate, cugetul său se clătina în faţa acuzaţiei generale. Durerea de a trece drept un suflet invidios şi satanic mai provoacă protestul său pînă tîrziu, cînd bătrînul care se pregătea să moară, adresează o scrisoare unui suflet binevoitor din tinerime, lui C. Iordăchescu. Cu atît mai mult această durere trebuie să fi fost săgetătoare în vuietul furtunii care se dezlănţuise. Macedonski simţea că rezistenţele lăuntrice i se dezorganizează. Îndepărtat din funcţiunea primită în 1880 şi care îi permitea să trăiască, împovărat de răspunderile familiei sporită acum cu primul ei născut, izolat în mijlocul unei lumi ostile, Macedonski simte degetul apăsător al fatalităţii... Poet blestemat... A spus-o de multe ori. Atunci se hotărăşte să plece. Într-una din poeziile sale franţuzeşti, în sonetul *Pâle, il me dit alors*, unde destăinuirea murmurată este culeasă parcă din izvorul ei cel mai curat, aflăm starea de spirit a poetului care se pregătea să se expatrieze. Hotărîrea de a pleca era bună pentru că era mai întîi o hotărîre, un act de voinţă, într-un moment în care ruina interioară îl ameninţa. Pe această fereastră spartă de deznădejdea omului care se înăbuşea, putea intra aerul, soarele, speranţa. În toamna anului 1884 porneşte spre Paris. În gara Craiova îl întîmpină un poet adolescent căruia Macedonski îi reprodusese cîteva versuri în *Literatorul*. Era Traian Demetrescu care, după cîţiva ani, îşi descrie impresiile în *Peleşul* din 1888[1]:

„*Trenul de la Bucureşti sosea pe la trei ore. Aşteptam pe peronul gării, nerăbdător, timid şi cu inima în prada unor tremurări de emoţiune ce mă scuturau. Cînd cele trei bătăi în clopot şi fluieratul lung al maşinei vesti apropierea trenului, ştiu numai atît că m-am privit de la picioare pînă la piept dacă-mi sînt hainele potrivite pe corp; apoi, ochii mi s-au oprit deodată în ochii unui om ce privea pe fereastra deschisă a unui vagon de clasa I-a, — şi m-am apropiat de el. Nu ştiu cine mă împingea, ştiu că acei ochi, vii şi frumoşi sub sticlele lor de miop, mă chemau. Poetul s-a dat jos din vagon, însoţit de femeia sa, d-na Anna Macedonski. Ne-am cunoscut,*

[1] Articolul este reprodus în *Literatorul* din 20 februarie 1899.

nu ne-am vorbit decît puțin, căci trenul se grăbea să-și urmeze goana lui neîntrecută. M-am întors de la gară acasă plin de impresiuni ce mi-e cu neputință să le descriu".

La Paris, Macedonski începe să scrie versuri franțuzești[1] și frecventează mediile literare. Planul de a scoate un ziar este însă repede părăsit[2]. Totul merge greu într-o țară străină, între oameni necunoscuți. Se înapoiază deci la începutul lui 1885. Primele versuri franțuzești tipărite în străinătate apar abia către finele acestui an și în decursul anului următor, într-o serie de mici reviste, printre care *La Walonie* din Liège, scoasă de Albert Mockel și care trece astăzi drept unul din primele organe ale simbolismului francez. Prin colaborarea sa la *La Walonie* în cursul anului 1886 se poate spune că Macedonski face parte din primele echipe ale simbolismului[3].

Revenit în București, poetul constată că atmosfera nu s-a schimbat. Din nou adoptă o atitudine de mare orgoliu. *Literatorul* din 27 ianuarie 1885 anunță retragerea lui Alexandru Macedonski, deopotrivă cu a lui Byron altădată. Din declarațiile sale, revista reține vechea temă a politicului și polemistului : „*Germania ne-a cucerit pe tărîmul politic, ne-a cucerit pe tărîmul economic. Ei bine, pentru ca să fie deplin stăpînă pe noi, voiește să ne cucerească pe cel literar*". Aluzie directă la influența în creștere a *Junimii* de la Iași. Împotriva înrîuririi germane, încearcă să ridice din nou steagul latinității, purtat altădată de Eliade Rădulescu. Zadarnice sînt toate. Pentru a putea exista, *Literatorul* trebuie să-și schimbe titlul. Așa apare *Revista literară* la 7 aprilie 1885. Cînd însă atmosfera i se pare că s-a mai limpezit, *Literatorul* reintră în scenă cu un articol de explicații, de justificări și de contra-atacuri al lui Bonifaciu Florescu. Cîțiva oameni de mare considerație întind o mînă prietenească. Revista reapare cu colaborarea lui V. A. Urechiă, a lui Anghel Demetriescu, care socoteau desigur că Macedonski merită a fi menținut în condiții proprii lucrului literar. Dar revista nu se poate menține. După cîteva luni, apare ultimul ei caiet, înainte de a mai putea reapare, într-un număr unic ca *Revista independentă* și, de aci înainte, în chip intermitent și totdeauna pentru scurte intervale.

În anul 1887, Macedonski se găsea în punctul cel mai adînc al văii pe care o tot coborîse. Sărac, rebel față de dinastia străină, îmbrățișată de politicienii vremii, respins de o societate față de care el întorsese totdeauna chipul unui om trufaș, pătimind sub o reputație care îl prezenta în culorile cele mai antipatice, înfruntînd zilnic invective și batjocura, el intonează deodată un cîntec de mare armonie și seninătate și dăruiește limbii românești una din cele mai frumoase poeme ale ei. Scrie *Noaptea de Mai*.

Ce s-a petrecut în sufletul lui Macedonski în decursul anilor 1886 și 1887 alcătuiește unul din cele mai delicate mistere ale creației poetice. După cum

---

[1] Primele încercări datează totuși din țară : *La Chaumière*, în *Literatorul*, I, 1880, 3, reprodusă apoi în *Poezii*, 1888 și *Petit Jean*, în *Literatorul*, IV, 1883, 4.
[2] Vd. asupra acestui proiect nota din *Literatorul*, V. 1884, 5.
[3] Împrejurarea este semnalată și de G. Walch, *Nouvelles Pages Anthologiques*, p. 126.

seva distilată din tainiţele mucede şi întunecate ale pămîntului se volatilizează în parfumul florilor, nefericirile recente au devenit pentru Macedonski substanţa unor curate şi senine înfloriri. Este foarte instructivă comparaţia producţiei macedonskiene înainte şi după această dată. Înainte, inspiraţia îl conduce către motivul tenebros şi către viziunea macabră. La începutul anului 1883, apar puternicele strofe ale poeziei *Ura*. Urmează sumbra evocare din *Vaporul morţii*. În acelaşi număr cu epigrama fatală apare *Năluca crimei*, traducere după Maurice Rollinat, şi crunta declamaţie a *Visului fatal :*

„Groapa mea are să strige către ceruri : Răzbunare" !

Poeziile acestei epoci se mai numesc *Cele trei năluci* şi *Cu morţii*. Cînd valul indignării publice urcă împotriva sa, el coboară în sine şi nu află nici o adiere peste adîncurile sale încremenite : *Nimic, nici chiar speranţa*. Deodată însă un katharsis moral şi estetic izgoneşte cugetul lugubru. Poetul celebrează momentul în *Excelsior*, apărut la începutul anului 1886. În faţa încercărilor recente, el resimte mai viu limpezimea şi strălucirea fericirii sale tinere. O spune frumos în *Perihelie*, care este din aceeaşi epocă :

„Clar azur şi soare de-aur este inima mea toată".

Pe această poartă deschisă de pacificarea şi libertatea internă, pătrund farmecele naturii şi imaginile clasicismului. Poetul renunţă să mai propovăduiască genului uman. Îi ajunge simpla imagine, lipsită de orice semnificaţie profundă sau îndepărtată : chipul *Naiadei* storcîndu-şi părul în apa limpedelui rîu. Din sinteza tuturor acestor îndrumări se constituie *Noaptea de Mai*.

Soarta sa externă rămîne într-acestea destul de precară. Cîteva încercări ziaristice trebuie să rezolve ecuaţia cu multe necunoscute. Aşa încep să apară la 6 martie 1888 cele zece numere ale bisăptămînalului *Stindardul ţărei*. Ziarul serveşte pe conservatori care, la această dată, se găseau în opoziţie şi reclamau puterea. Dar *Stindardul ţărei* dispare şi locul lui îl ia, în lunile de vară ale anului 1889, *Streaja ţărei*, condusă în tovărăşia lui St. Vlădescu şi purtînd subtitlul : *Organ liberal-conservator*, împerechere de cuvinte cu care N. Blaremberg îşi denumea gruparea sa disidentă. În acelaşi an se întoarce însă în redacţia *Românului* unde începe o cronică săptămînală[1].

Anul 1890 aduce reapariţia *Literatorului*, din iunie pînă în octombrie. Macedonski face să sune o coardă nouă : senzualitatea **Idilelor** *brutale*, continuate în *Revista literară* din 1891, unde se aud însă şi accente mai suave, ba chiar primele versuri *simbolist-instrumentaliste*. La 14 mai 1892 au loc mari manifestări ale studenţimii universitare. Macedonski este înflăcărat de sim-

---

[1] Cronicile date *Românului*, purtînd deobicei titlul *Viaţa bucureşteană*, încep să apară o dată cu numărul din 23 decembrie 1889 şi continuă, cu unele intermitenţe, în numerele de luni, o bună parte din anul următor. Tot în *Românul*, cu data de 12 mai 1890, retipăreşte Macedonski şi *Noaptea de Februarie*.

ţirea naţională a momentului şi dedică *Junimii*, următoarele versuri publicate în *Românul*[1], în care poetul ştie să se ridice deasupra resentimentelor personale în viziunea purificatoare a patriei eterne :

„Din nou entuziasmul dă aripi şi putere
Şi eu ce sunt rănitul nedemnei mişelii
Uit singur nedreptatea cumplitei vijelii
Şi strig cu voce tare, stăpîn peste durere :
Junimea de restrişte de azi ne va feri :
Trăiască România chiar eu dacă-aş pieri".

Accentele acestea la scriitorul în revoltă faţă de mediul său n-aveau de ce să surprindă. Poetul patriot era vechi în el. L-am întîlnit cu întinsă desfăşurare în *Oltul*. Băutura vrăjită care îl făcuse poet se încălzise la razele înflăcărării patriotice a lui Eliade şi Bolintineanu. Prin originele şi chiar prin prima epocă a activităţii sale, Macedonski face parte din acea grupă de poeţi patrioţi şi revoluţionari formată în epoca mişcării din 1848 şi a cărei activitate continuă şi mai tîrziu. Această latură fusese însă treptat împinsă în umbră, fără a fi suprimată vreodată. Pentru moment, printre preocupările sale stă şi năzuinţa de a introduce pe tărîmul literaturii noastre simbolismul poetic, despre care vorbeşte cel dintîi în România. Articolul *Poesia viitorului*, publicat în *Literatorul* din 15 iulie 1892, propunînd exemplul unui Baudelaire şi Mallarmé, al unui Maeterlinck, Péladan şi Moréas, explică ce este simbolul, dar se opreşte la varietatea lui instrumentalistă, din care cîteva probe dăduse încă din 1890, desigur sub influenţa renumitului „*Traité du Verbe*" al lui René Ghile. Ideea că poezia este o artă a cuvîntului şi că puterea ei expresivă se întemeiază pe calitatea sunetelor pe care le întrebuinţează era atît de nouă în 1892, încît ea nu putea provoca decît sarcasme. Caragiale, scrupulosul artist al cuvîntului, face haz de ea în parodiile publicate în prima serie a *Moftului român*.

Noua serie a *Literatorului* care începe la 15 iunie 1892 este cea mai lungă din cele cîte s-au succedat după întreruperea revistei în 1885. Ea continuă pînă în noiembrie 1894. Un tînăr poet, Cincinat Pavelescu, despre care Macedonski are cuvinte de mare laudă, i se asociază, mai întîi ca prim-redactor, apoi ca director adjunct. Din prietenia lor literară se dezvoltă o colaborare fructuoasă. Teatrul Naţional din Bucureşti joacă la 28 decembrie 1893 tragedia *Saul*, datorită lui Al. Macedonski şi Cincinat Pavelescu. Piesa are un succes de stimă, susţinut de patosul lui C. Nottara care pune în valoare versurile frumoase ale poemei. Totuşi piesa nu se poate menţine pe afiş şi sforţările de mai tîrziu ale autorilor n-au putut-o readuce în repertoriu.

Paralel cu *Literatorul*, Macedonski scoate la 5 aprilie 1894, un nou ziar, *Lumina*, care are o viaţă ceva mai lungă. Noul organ are însemnătatea că republică o bună parte din opera poetică a lui Macedonski, pînă în acel

[1] Reproduse în *Literatorul* din 15 iulie 1892.

moment. Pline de interes sînt şi reacţiile directorului foii faţă de feluritele evenimente ale epocii, pe care articolele sale zilnice le comentează cu îmbelşugare. Din paginile acestei publicaţii, aflăm că Macedonski ia parte, în ziua de 18 mai 1894, la manifestaţiile politice, vorbind studenţimii adunate la statuia lui Mihai-Viteazul. Cînd împăratul Austriei, Francisc-Iosif, vine în ţară, pentru a vizita pe Carol I, el observă în *Liga Ortodoxă* din 11 august 1896 : *„Negreşit, naţiunea română nu poate primi cu entuziasm pe monarhul ce ţine sub asuprirea sa un număr însemnat de popoare"*.

Între aceste evenimente, Macedonski întreprinde şi o faptă sportivă destul de neaşteptată. Face împreună cu Constantin Cantilli, un discipol, drumul pe bicicletă de la Bucureşti la Braşov[1]. Se pasionează chiar pentru sportul atît de nou pe atunci, căruia Cantilli îi rezervă un loc întins în a sa *Revistă modernă*, inspirată de maestru. Grupul de poeţi şi velocipedişti sporeşte curînd cu Cincinat Pavelescu. Bucureştenii zîmbesc la vederea ciudatei caravane înaintînd pe Şoseaua Kiseleff. Un ecou întîrziat al acestei impresii îl găsim încă în recenzia pe care în 1912, Gala Galaction o consacră, în *Viaţa românească*, volumului de poezii al lui C. Pavelescu.

În 1895 apare *Excelsior*, conţinînd o bună parte din contribuţia poetică a *Literatorului*. Răsunetul acestei tipărituri, care înseamnă una din răscrucile de seamă ale mişcării poetice mai noi, este cu totul neînsemnat în cercurile conducătoare ale literaturii. Nici unul din criticii autorizaţi ai timpului nu se opreşte în faţa evenimentului. Răsfoirea presei timpului abia dacă scoate la iveală manifestările cîtorva tineri sau boemi literari, în stilul hiperbolic obişnuit ori de cîte ori era vorba de *„maestru"*. Volumul poartă ca *motto* propriile versuri din *Noaptea de Ianuarie :*

> „M-am născut în nişte zile cînd tîmpita burghezime
> Din tejghea făcînd tribună, legiune de coţcari,
> Pune-o talpă noroioasă pe popor şi boierime,
> Zile cînd se-mparte ţara în călăi şi în victime
> Şi cînd steagul libertăţii e purtat de cîrciumari".

În acest moment se angajează Macedonski într-o luptă cu adînci răsunete în viaţa publică a ţării. Este vorba de agitaţia pornită în jurul caterisirii mitropolitului primat Ghenadie Petrescu în primăvara anului 1896. Nu putem intra aci în amănuntele acestei afaceri. Pentru situarea acţiunii lui Macedonski, cîteva trăsături trebuie să ne ajungă. Marea dihonie a pornit în momentul în care mitropolitul Ghenadie, pentru a satisface dorinţa primului ministru Dimitrie Sturza, îl convoacă şi pe acesta la Adunarea Aşezămintelor Brîncoveneşti. Partea de influenţă, atribuită unei personalităţi a cărei chemare de a se amesteca în treburile Eforiei era contestată, nemulţumeşte pe eforii Gheorghe Bibescu şi Dimitrie Ştirbei, coborîtorii ctitorilor, care se împotrivesc convocării. Mitropolitul răspunde refuzînd aprobarea bugetului. Opo-

---

[1] Vd. articolul lui Cantilli în *Literatorul, XIV*, 1895, 11—12.

ziţia eforilor îi dă impresia că se încalcă drepturile sale proprii. Părăsit în acest moment de primul-ministru şi urmărit de acuzaţia lui Bibescu, mitropolitul Gehnadie este judecat de Sinod care pronunţă, la 20 mai 1896, o sentinţă de caterisire împotriva sa. Curînd după aceasta este ridicat şi aşezat ca simplu monah la Mănăstirea Căldăruşani.

Macedonski ia o parte foarte activă la agitaţia în favoarea mitropolitului Ghenadie. Legat de cercurile conservatoare şi în strînse relaţii de prietenie cu Fleva, care îl apărase în procesul din 1876, el se pune la dispoziţia cauzei. Scoate atunci cu Eugen Vaian *Liga Ortodoxă*, în care mai răsună vechea armătură din *Oltul* şi din *Stindardul ţării*. Dar printre atîtea lupte, popasul literar nu lipseşte. În coloanele ziarului, dar mai cu seamă în suplimentul lui literar, apar cîteva nume noi. Un tînăr, Gr. Pişculescu, viitorul scriitor Gala Galaction, se exprimă despre autorul volumului recent *Excelsior*, în cuvinte care, venind de la un reprezentant al generaţiei în creştere, puteau mîngâia pe scriitorul atît de contestat. Un poet, Ion Theo, publică primele sale versuri şi îşi atrage din partea maestrului cuvinte de preţuire, asemănătoare cu cele adresate altădată lui Duiliu Zamfirescu şi Cincinat Pavelescu. Tudor Arghezi primeşte astfel botezul său literar. În decembrie cînd Ghenadie îşi prezintă demisia, *Liga ortodoxă* încetează să mai apară[1].

În 1897 apăruse, împreună cu a doua ediţie a lui *Excelsior*, volumul de versuri franţuzeşti *Bronzes*, cu o prefaţă de Al. Bogdan-Piteşti. Volumul conţine, împreună cu lotul din 1885—1886, versurile pe care Macedonski le publicase între timp în revistele sale, cît şi în unele din ziarele şi revistele străine. Recolta strînsă într-un interval de peste zece ani revenea acum într-un volum de formă exiguă, ca o sută cincizeci de cărţi de vizită puse una peste alta. Alegerea omului care trebuia să prezinte volumul publicului francez nu era prea fericită. Alexandru Bogdan-Piteşti, fiul unui moşier de prin părţile Oltului, crescut într-un institut catolic din Franţa, pe care îl părăsise pentru a rătăci prin boema şi uneori prin lumea interlopă a Parisului, devenise în 1898 directorul rafinatei reviste de artă *Ileana* şi inspiratorul unui cerc artistic, care organizează expoziţii şi alcătuieşte cîtva timp cadrul de activitate al lui Luchian. În această calitate primeşte el pe Sar Péladan la Bucureşti. Purtat de spiritul său aventuros, părăseşte din nou ţara şi, după anumite popasuri în cercurile anarhiste ale lui Vaillant, revine mîndru de cele 40 de condamnări *„politice“* ale sale, printre care nu este exlus să se fi strecurat şi unele de drept comun. Astfel de condamnări se produc în tot cazul în ţară şi personajul sfîrşeşte în ignominie, lăsînd o bogată şi preţioasă colecţie de artă, peste care suflă vîntul pustiirii. Astfel, nici prin ceea ce era în 1897, dar mai puţin prin ceea ce a devenit mai tîrziu, Al. Bogdan-Piteşti nu putea fi un bun introducător al volumului cu care Macedonski spera să cîştige publicul literar francez. Pitorescul incontestabil al omului[2], care unea

---

[1] Alte amănunte asupra acestui episod în introducerea mea la *Opere*, I, pg. LXI şi urm.
[2] Asupra excentricităţilor de „mare senior“ al acestui personaj, vd. povestirea despre curcanul umplut cu monezi de aur, trimis lui Macedonski, în articolul acestuia *Curcanul de Crăciun sau cincizeci de curcani într-unul* din *Rampa*, II, 1912, 379.

mari atitudini senioriale cu un cinism în stare să încremenească pe oricine, interesase însă pe poetul atît de des în iluzie cît priveşte raporturile de fapt. Destinele sale literare i se păreau încredinţate unor mîini vrednice a le conduce.

Volumul este trimis unui număr însemnat de personalităţi din lumea literară franceză. Scrisorile de mulţumire, însoţite de cuvinte foarte elogioase, nu întîrzie să sosească. Presa se arată însă mult mai rezervată. Mai tîrziu, cînd *Le Calvaire de Feu* va stîrni un interes mai viu, lumea îşi va aduce aminte şi de versurile din *Bronzes*. Deocamdată însă, alături de nota apărută în *La Revue Internationale* a Principesei Maria Laetitia Bonaparte, nu este de semnalat decît articolul lui Pierre Quillard în *Mercure de France* din mai 1898. Autorul găseşte că limba şi tehnica volumului sînt *„ireproşabile"*, ba chiar că ele *„ar putea să servească de exemplu celei mai mari părţi a aşa-zişilor poeţi francezi contimporani"*. Regretă însă docilitatea poetului faţă de influenţa unui Leconte de Lisle sau Baudelaire, ca şi rezerva sa în acţiunea de a lăsa să transpară mai viu sufletul poporului său.

Cînd ultimele ecouri ale luptei date în jurul afacerii Ghenadie se sting, Macedonski se găseşte din nou în mare impas sufletesc. Putinţa de a subsista devenise pentru el o problemă complicată, din a cărei frămîntare versurile publicate în aceeaşi epocă păstrează unele ecouri. În lipsa mijloacelor trebuie găsit expedientul. Şedinţe festive, în sala Ateneului, strîng în jurul maestrului o mînă de discipoli dispreţuitori de zîmbetul mulţimii care înţelegea că aceste sărbători ale poeziei trebuie să procure marelui lor poet pîine, lemne şi îmbrăcăminte. *Adevărul* din 18 aprilie 1898 anunţă şezătoarea literară menită să adune fondurile necesare tipăririi operelor poetului. Dar pînă la acest scop, altele mai mărunte şi mai grabnice trebuiau atinse. Festivalurile literare care revin în fiecare an strîng însă cu mare greutate modestul obol public. Şcoala gloriei este aspră pentru Macedonski!

În aceste condiţii se înţelege că *Literatorul* care reapare la 20 februarie 1899, avînd ca secretar de redacţie pe Ştefan Petică, nu poate să dureze decît puţine luni. În 1900 nu iese decît un singur număr al *Literatorului*, absent din colecţiile Bibliotecii Academiei R.P.R. Cine studiază viaţa lui Macedonski în epoca la care ne aflăm poate cu uşurinţă constata tendinţa care o domină. Tendinţa de a cuceri puterea şi gloria. S-ar spune că înfrîngerile şi privaţiunile exasperaseră trăsătura voluntară a caracterului său. Această uriaşă sete de putere îl face să coboare pînă la izvoarele ei ascunse. Poetul devine magician. Începe să se ocupe de problemele para-psihologiei, pe care le studiază în cazul Domnişoarei Teste, al cărei nume este — în chip atît de ciudat — acela al eroului lui Paul Valéry. Făureşte ipoteze îndrăzneţe cu privire la natura sufletului şi la constituţia materiei, intrînd în polemică cu ştiinţa oficială, ca în conferinţa *Sufletul şi viaţa viitoare*, ţinută în 1900 la Ateneul Român şi publicată apoi în *Forţa morală*. Îşi recunoaşte puterea de a descoperi comorile. Crede chiar că omul poate opri moartea, atunci cînd vocea lăuntrică îi spune că destinul nu i s-a împlinit. Proclamă puterea gestului şi a cuvîntului omenesc într-o pornire de orgoliu luciferic, care îl

face să asemene pe omul ajuns la conștiința energiilor sale interne cu însăși divinitatea. *„Numai cînd omul va ști* — scrie Macedonski în articolul *Spre ocultism* din *Hermes*, 1903 — *care sînt cauzele ce fac bunăoară ca un gest să impună respect și altul să nu impună, ca o privire să oprească mîna ridicată, ca o frază, seacă prin coprinsul ei, să fie în stare să electrizeze o mulțime, — numai atunci, omul, va putea să fie mai stăpîn decît este asupra împrejurărilor vieții lui și deci asupra soartei sale*". Ființa umană care, descoperind puterea *„magică*" a cuvîntului și a gestului le va folosi în voie, *„va putea ieși din îngustimea obștească a naturii omenești pentru a păși către acel prag al super-umanității, prag dincolo de care făptura omenească se confundă așa de mult cu divinitatea, încît nu mai poate fi deosebită de dînsa decît prin manifestațiunea ei de corporalitate tangibilă și vizibilă*".

Poetul se cufundă în visul unei puteri capabile să siluiască destinul. Traducerea scenei de magie din *Faust* al lui Goethe, pe care o publică în vremea aceasta, răspunde unei preocupări care măsoară adîncimea decepțiilor suferite cu îndrăzneala aspirațiilor menite să le compenseze. Dar pînă a forța vechea cerbicie a destinului, Macedonski se angajează într-o nouă luptă, din care nu putea ieși decît înfrînt. Este vorba de sprijinul pe care îl dă tînărului publicist Caion, care, dintr-o inexplicabilă perversitate, acuză pe Caragiale de a fi plagiat în *Năpasta*, pe închipuitul autor ungur Kemeny. Mi se pare absolut sigur că Macedonski n-a simțit impostura atunci cînd Caion începe atacurile sale în *Revista literară* a lui Th. M. Stoenescu. N-a avut nici discernămîntul necesar pentru a aprecia valoarea *„documentului*" pe care Caion îl producea, cîteva file dintr-o carte ungurească, ticluite în întregime. Ceea ce îl orbea în asemenea măsură era resentimentul împotriva aceluia care în *Moftul român* persiflase descoperirea simbolist-instrumentalistă. Întocmai ca în cazul epigramei din 1883, dacă Macedonski n-are vina de a fi dezlănțuit lupta, are pe aceea de a o fi continuat cu o violență înzecită și necugetată. În definitiv, pentru cîteva versuri umoristice, un scriitor nu merită cumplita decapitare a plagiatului dovedit, atunci cînd piesa probantă era suspectă și garantul moral al acuzației era tînărul Caion. În ciuda acestei circumspecții elementare, Macedonski dă un larg loc campaniei contra lui Caragiale în ziarul pe care începuse a-l scoate la 28 octombrie 1901 și care, printr-o usturătoare ironie, se numește *Forța morală*. Îndîrjirea foii este atît de mare încît în momentul în care Th. M. Stoenescu, convingîndu-se de impostura lui Caion îi refuză paginile *Revistei literare*, Macedonski nu pregetă să rupă cu vechiul tovarăș din primii ani ai *Literatorului*. Ba chiar atunci cînd, chemat să răspundă în fața Curții cu Jurați din București, nenorocitul acuzator încearcă să se salveze afirmînd că înscenarea cu Kemeny era numai o cursă întinsă pentru a-l aduce pe Caragiale în fața Justiției, Macedonski nu procedează cum s-ar fi cuvenit în acest ultim moment, făcînd o retractare onorabilă și dînd afară pe nerușinat. Agitația pătrunde în public și, astfel, în ziua de 14 februarie 1902, cînd Macedonski urcă pe scena Ateneului pentru unul din obișnuitele lui festivaluri literare, voci din sală încep să huiduiască, în timp ce academicianul Grigore Tocilescu cere liniște

din loja oficialității. Se produce atunci un fapt fără analogie, vrednic a fi notat pentru hazul lui, cît și pentru contribuția pe care o aduce la cunoașterea caracterului țanțoș al poetului. În mijlocul tumultului dezlănțuit Macedonski scoate el însuși un fluier, cu care se înarmase din vreme și replică huiduitorilor, în mulțimea cărora credea a recunoaște oameni trimiși anume pentru a provoca scandal[1].

După incidentul de la 14 februarie, *Forța morală* încetează să apară. Timpul a potolit dușmănia dintre Caragiale și Macedonski. Cel puțin acesta din urmă a avut ocazia să manifeste public revirimentul sentimentelor lui. La sfîrșitul lui iunie 1912, în drum către țară, Macedonski își întrerupe călătoria în Germania și află despre moartea lui Caragiale. Adresează atunci următoarea scrisoare, datată din Laiz Sigmaringen, 28 iunie 1912, directorului ziarului *Adevărul*:

„Domnule director, Destul de greu bolnav, aici, unde am fost nevoit să-mi întrerup călătoria spre București, aflu cu o nemărginită durere moartea lui Caragiale. Ne loveam adesea pentru că ne iubeam mult. Pierd în el un rar prieten și țara un uriaș al condeiului. Unele dintre scrierile lui vor rămînea o veșnică podoabă a literaturii noastre. Caragiale a respectat limba așa cum nu se face de mulți și stilul său este cu desăvîrșire admirabil. Humorist prin excelență — deși inimă bună — el era poate superior lui Marc Twain. Ca om, era un fermecător — iar instrucțiunea pe care și-o însușise era din cele mai vaste. Recurg la organul dv. de publicitate spre a vă ruga să transmiteți familiei, împreună cu condoleanțele mele, expresiunea acestor sentimente“.

Forța morală, care a adăpostit nedreptele atacuri împotriva lui Caragiale, ocupa totuși un loc de seamă în mișcarea literară a începutului de secol. Aci publică Macedonski unele dintre cele mai desăvîrșite creații ale sale, *Lewki* și *Mănăstirea*, *O umbră de dincolo de Styx* și *Vasul*. Aci publică el *Noapte de Decemvrie*. Rareori în intervalul unui timp mai scurt și în mai puține pagini ale mărturiei scrise, contrastele firii lui Macedonski, dîrzenia de atîtea ori injustă a omului alternînd cu perfecțiunea artistului au avut ocazia să se manifeste cu aceeași limpezime. În vîltoarea celei mai nedrepte și mai sterile lupte, penelul său savant ni se arată zugrăvind frumusețea naturii sau a lucrurilor întocmite de iscusința omului și cîntecul său se înalță pentru a spune elanurile sufletului în necontenită renaștere și dulceața amintirii închinată anilor tineri ai vieții. Ne putem închipui destul de bine cum vor fi sunat paginile absurdelor polemici din *Forța morală* alături de strofele *Umbrei de dincolo de Styx*, cărora Ovid Densusianu le recunoaște *„melancolia și grația chipurilor de pe urnele funerare antice“*. Prietenii lui simțeau adesea că, în anumite momente, poetul trebuie salvat de el însuși. Evenimentul cel mai important al anului 1902, după dispariția *Forței morale*,

---

[1] Întreaga presă bucureșteană se ocupă de acest incident. Ecourile lui pot fi urmărite în *Universul*, *Epoca*, *L'Indépendance roumaine*, *La Roumaine*, etc. Asupra hazliului episod al fluierului vd. obscura publicație a unui devotat, *Ecoul călătoriilor*, din 20 februarie 1902.

este publicarea volumului *Cartea de aur*, care concentra aproape toată producția nuvelistică a lui Macedonski. Dar și această carte, despre care se poate spune că începe o epocă nouă în evoluția prozei artistice românești, nu are vreun răsunet.

Anul 1904 n-aduce vreo întîmplare de seamă. Încercarea de a scoate din nou *Literatorul* este părăsită după cîteva anemice caiete, în care contribuția directorului este ca și inexistentă. Opera poetică românească a lui Macedonski era de altfel încheiată la această dată, în cea mai mare parte a ei. Abia în 1916 vibrează din nou lira pe care credea a o fi primit din mîna lui Eliade, a lui Grigore Alexandrescu, a lui Alecsandri. În intervalul care separă *Forța morală* de *Poema rondelurilor*, aproape cincisprezece ani de activitate literară, preocuparea principală a lui Macedonski este îndrumată către clădirea operei franceze. Astfel, în 1905, împreună cu *Liga conservatoare*, cea din urmă încercare de ziar politic a lui Macedonski, apare revista *Le Beau Danube Bleu*, unde colaborarea foarte activă a directorului aduce un mănunchi din versurile sale franțuzești cele mai de seamă. În aceeași vreme făcea progrese compunerea romanului *Le Calvaire de Feu*, început în românește și continuat în limba care urma să-i cîștige un răsunet mai larg. O dată cu începutul toamnei, Macedonski pleacă la Paris pentru a găsi un editor. Ziarul *Le Soir* din 21 octombrie 1905 anunță că *„celebrul poet Macedonski, campionul literaturii franceze în România, a sosit la Paris, unde urmează să publice un nou roman:* **Cartea focului.** Mai multe din capitolele lui sînt trimise cîtorva personalități care se arătaseră pline de atenție în trecut sau care trebuiau cucerite acum, lui Richepin, lui Péladan, lui Pierre Quillard, lui Emile Faguet, lui Mounet Sully. Toți răspund cu politețele de circumstanță. Editorul este găsit în persoana lui E. Sansot care ținea o modestă librărie și editură la Paris în Strada Saint-André-des-Arts, 53. După cîteva luni de absență, Macedonski se înapoiază în țară unde continua să scoată *Liga conservatoare*. Pe la sfîrșitul lui februarie 1906 primește cu multă emoție volumul așteptat[1]. *Le Calvaire de Feu* n-a putut deveni ceea ce spera autorul lui pentru el și ceea ce credeau și unii din discipolii lui hiperbolici, idilicul Oreste de pildă, care pe un petec de hîrtie găsit în arhiva maestrului, proclamă sentențios: *„«Thalassa» este o nouă religie a umanității"*.

După doi ani Macedonski trimite Parisului un nou mesaj, de data aceasta de caracter științific. Interesul pentru problemele cele mai înalte ale științei a fost una din trăsăturile constante ale fanteziei lui Macedonski. Ciudatele și îndrăznețele ipoteze pe care le făurea în toiul discuțiilor sau chiar în scrieri apodictice trebuie judecate numai ca o manifestare a visătorului și poetului. Traian Demetrescu a notat trăsătura aceasta în impresiile culese încă din 1888. Mișcat de preocuparea care nu l-a părăsit niciodată, trimite către finele anului 1908 un memoriu Institutului Franței, comunicînd experiența dovedi-

[1] Vd. articolul unui anonim, *Durerile facerii*, în *Prezentul* din 24 februarie 1906.

toare că lumina nu străbate vidul. Un referat asemănător este trimis revistei *Mercure de France,* care în numărul său de la 1 decembrie 1908 publică o notiță cu rezerve[1].

Planul de a se impune în lumea literară a Parisului nu fusese părăsit. După succesul relativ al lui *Calvaire de Feu,* nu putea fi încercat unul mai răsunător pe scena vreunuia din teatrele pariziene? O idee de mare efect i se prezintă. Alterarea personalității din studiile psihologice ale lui Ribot permite ipoteza dramatică a unui financiar, care crezîndu-se Napoleon Bonaparte, dă o mare luptă îndrăzneață și se prăbușește, atunci cînd o pierde. Mulți ani înaintea lui Pirandello, Macedonski se gîndește să dramatizeze conflictele rezultînd din psihopatologia personalității. *„Nebunul"* său este predecesorul lui Henric IV al scriitorului italian. Puternica fantezie a lui Macedonski își reprezenta de fapt propria sa dramă. Manuscrisul piesei *Le Fou* este terminat în cursul anului 1910. Înarmat cu acest text, poetul pornește din nou, o dată cu începutul toamnei, spre Paris. Ziarele din București anunță că Teatrul Sarah Bernhard va juca o piesă de Al. Macedonski. Informația anunța însă o simplă dorință. Pentru moment, Macedonski caută să intereseze cercurile literare. Dintr-o notă a lui Gaston Picard[2] publicată în *L'Ambulance* din octombrie 1910, aflăm că *Le Fou* este citit într-un cerc în care se aflau Louis de Gonzague-Frick[3], Paul Lombard, Jean Royère, Florian-Permentier și André Godin. Silințele lui Macedonski pentru a-și impune lucrarea trebuie să fi fost destul de mari. Ele rămîn însă zadarnice și, după o ședere mai îndelungă la Paris, Macedonski se înapoiază în țară pe la începutul lui iulie 1912. Drumul înapoierii îl duce prin Italia, unde se oprește la Florența. *Ilustrațiunea națională* din noiembrie 1912 publică fotografia poetului însoțit de fiul său Alexis, în mijlocul peisajului de la Certosa. Întreaga lume literară a Bucureștilor vorbește de înapoierea poetului, după o lipsă atît de lungă. *„«A sosit Macedonski», cuvîntul acesta e pus pe buzele tuturor și sună așa ca și cum omul s-ar fi trezit din morți"*, scrie I. Dragoslav în *Rampa* din 18 iulie 1912[4]. Un curent de simpatie pare să se formeze în favoarea poetului.

Încă din 1910 cazul Macedonski este supus revizuirii. Într-una din seratele literare ale *Convorbirilor critice,* revista lui Mihail Dragomirescu, un grup de entuziaști ai maestrului, I. Dragoslav, At. Mîndru, Al. T. Stamatiad, vorbesc de nedreptatea sub care suferă marele poet. Al. T. Stamatiad cere să fie citită *Noaptea de Decemvrie*, în comparație cu oricare din marile creații

---

[1] Vd. *Opere,* I, pg. LXVIII. Ecouri tardive ale acestor preocupări în articolul meu de amintiri din volumul *Studii și portrete literare,* Craiova 1939.

[2] Același Gaston Picard revine în *La Renaissance Contemporaine* din 10 iulie 1913, arătînd că în *Le Fou,* Macedonski *„pose le problème du dedoublement de la personne"*.

[3] Vd. nota acestuia în *La Phalange,* revista lui Jean Royère, din 30 iulie 1913.

[4] Asupra înapoierii lui Macedonski în iulie 1912 din Paris, vd. de asemenea M. Cruceanu, *O sărbătorire intimă, Rampa,* 5 iulie 1912 și propriul articol al lui Macedonski, *După doi ani, Rampa,* 25 iulie 1912.

ale lui Eminescu. Scena a fost povestită de Mihail Dragomirescu însuși[1]. Impresia puternică cucerește pe toți ascultătorii. Dragomirescu analizează poema cu simpatie în caietul *Convorbirilor critice* din decembrie 1910 și o introduce în manualul său de limba română pentru clasa VIII-a de liceu. Faptele acestea venind de la cineva care era profesor influent, autor de manuale și director de revistă, puteau fi considerate ca un început de consacrare. Curentul de simpatie care se formează în jurul lui Macedonski, o dată cu înapoierea sa de la Paris în 1912, impune încă mai puternic reluarea cazului Macedonski. Doi tineri poeți, Ion Pillat și Horia Furtună, înființînd colecția *Cărților albe*, în care urmau a fi editați poeții epocii, cer lui Macedonski volumul de debut al întregii serii. Astfel apar **Flori sacre** cu materialul din *Forța morală*, completat cu puține versuri mai vechi. Autorul se adresează tinerilor săi emuli cu următoarea scrisoare publicată în fruntea volumului :

„*Scumpi poeți, Voi care sînteți România cea nouă m-ați tîrît în entuziasmul vostru și m-ați hotărît să vă încredințez, spre a fi date în vileag, versurile ce urmează. Ele erau* **Flori sacre** *pentru mine fiindcă au răsărit din restriștea unei vieți ce a stat sub trăznet și urgie, și tot ce pot să fac acum este să le păstrez acest nume. Ele însă pot să aibă însemnătate și pentru alții :*

Pot să arate celor care sufăr, că în mijlocul necazurilor și mizeriilor vieții — oricît de îngrozitoare ar fi ele — tot se află culmi pe care să te poți refugia : ale poeziei și ale artei bunăoară. Este mai de dorit, socotesc, să cauți să urci pe ele, decît să mori sau să înnebunești. — Vă strîng mîna cu dragoste și ca un frate mai vîrstnic sînt al vostru, Alexandru Macedonski".

Ziarele și revistele reproduc cu mari laude versuri ale volumului. Atmosfera devine din ce în ce mai binevoitoare. Dar vechiul sarcasm care n-a încetat să-l întovărășească pe poet mai rînjește cel puțin odată. Actorul Belcot avînd să înfățișeze tipul unui ratat ridicol în piesa *Sapho* de Daudet, reprezentată pe scena Teatrului Național din București, la începutul stagiunii din 1912, adoptă masca, atitudinea și felul de a vorbi al lui Macedonski. Galeria și stalurile se înveselesc în voie. Se găsesc însă și cîțiva spectatori care socotesc că această caricaturizare nu poate fi tolerată afară numai dacă modelul ei nu este decretat un obiect public al batjocurii și al disprețului, vrednic a suporta toate atentatele. Iosif Nădejde protestează în cronica sa dramatică din *Adevărul*. Macedonski iscălește o scrisoare publică în *Viitorul* din 15 decembrie 1912 adresată cîtorva membri ai guvernului.

Speranța de a-și vedea jucată piesa *Le Fou* pe una din scenele pariziene nu este cu totul părăsită în cursul anului 1913. Prietenii din Paris cred că mai pot crea atmosfera necesară. M. Montandon publică o notă despre Al. Macedonski și *Le Fou* în *Mercure de France*. Iar *Journal des Débats* din 5 iulie 1913 reține următorul ecou : „*M. Macedonski, le grand poète roumain qui est en ce moment à Paris, vient de terminer une comédie dramatique,* Le Fou, *dont on dit déjà la puissante originalité en même temps*

[1] Vd. foiletonul : *Stamatiad, Mîndru și Dragoslav*, în *Viitorul* din 6 iunie 1923, apoi în *De la misticism la raționalism*, 1925, pg. 392—395.

que l'actualité toute parisienne etc". Noile speranțe se arată însă zadarnice. Cînd în august 1914 izbucnește războiul mondial, poetul, care trecuse de 60 de ani, putea să-și dea limpede seama că vechiul său vis de glorie și putere este îngropat pe vecie.

Reacțiunea lui Macedonski în anii neutralității, cînd punctele de vedere se încrucișau cu o vehemență greu de închipuit astăzi, este din cale afară de surprinzătoare. „*Campionul literaturii franceze*", poetul care nu încetase să denunțe primejdia influenței germane și care închina unul din volumele sale de versuri „*Franței, singura patrie a intelectualilor*", nu este alături de Franța. Oare decepția așteptărilor sale la Paris să fi determinat această atitudine, pe care adversarii nu se dau înapoi s-o pună în lumină cu epitetele cele mai grave? Poziția lui Macedonski este hotărîtă din primul moment. În 1915, de la 27 septembrie pînă la 29 noiembrie, apar cele zece numere ale ziarului *Cuvîntul meu*, inspirat favorabil Puterilor Centrale, cu unele ieșiri împotriva Franței „*burgheze*" și „*avocățești*", preconizînd neutralitatea României. Articolele sale din ziarele politice, ca de pildă cele din *Dreptatea*, abundă în același sens. Totuși, în cursul anului 1916, activitatea politică trece pe al doilea plan. În primele luni ale anului, mai tot timpul este luat de corectura romanului *Thalassa*, versiunea românească a *Calvarului de foc*, care apare acum în *Flacăra* lui C. Banu, devenită ospitalieră pentru intrepida inspirație, o dată cu grupul de tineri asociați la conducerea revistei. Începînd din mai, poetul începe să compună *Poema rondelurilor*, pe care o continuă în 1919 și 1920. În sfîrșit, în primele zile ale lunii august 1916, termină tragedia *Moartea lui Dante*, rămasă nepublicată. Izbucnirea războiului nostru îl găsește pe Macedonski asupra acestor elaborări literare. Jurnalul intim din primele zile ale războiului, pe care l-am găsit în arhiva poetului, manifestă rectificarea intimă a sentimentelor sale[1].

Anii războiului au fost neobișnuit de grei pentru Macedonski. Lipsit cu desăvîrșire de mijloace, au fost zile cînd poetul nu putea să-și cumpere nici pîinea cea de toate zilele. *Literatorul* reapăruse la 29 iunie 1918, după încetarea ostilităților și pacea separată. Dar chiar în al treilea număr al noii serii, Macedonski publică un articol elogios despre feldmareșalul Mackensen, comandantul forțelor germane în țara ocupată. Articolul era cum nu se poate mai nepotrivit. El apărea într-un moment în care ocupația germană urma să se retragă în timpul cel mai scurt și sfîrșitul războiului începea să se desemneze destul de limpede, încît laudele aduse mareșalului și armatelor sale deveneau un gest a cărui gratuitate egala inoportunitatea sa. Primul redactor al revistei, Al. T. Stamatiad, încearcă să convingă pe Macedonski să renunțe la această manifestare, în care putea recunoaște pricina unei serii noi de neplăceri. Dar Macedonski nu este omul să renunțe cu ușurință la ceea ce a hotărît odată. Demonul trufiei sale se găsește iar la lucru. Singura concesiune care poate fi obținută este ca revista să imprime o lămurire menită să limiteze răspunderea fiecărui colaborator la contribuția iscălită de el.

[1] Cfr. *Opere*, I, pg. LXXIII.

Cum însă articolul produsese o impresie defavorabilă şi autorul lui continua să-şi creeze noi adversari, primul redactor are o nouă explicaţie cu directorul, în urma căreia acesta din urmă îi dă toată libertatea, *„pentru că e bine*, îi scrie Macedonski, *să nu duci d-ta povara urelor ce-mi pot atrage atît în această privinţă cît şi în altele*". Scrisoarea aceasta, care n-a fost urmată de nici o hotărîre de fapt, a fost încredinţată lui G. Călinescu care a publicat-o în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935. Ea este un document al acelui potenţat sentiment de sine care nu l-a părăsit pe Macedonski niciodată şi care este cheia destinului său.

Este adevărat că Macedonski n-a impus nimănui punctul său de vedere. În această vreme, ziarele venite din Iaşi anunţă că Ovid Densusianu, ales membru al Academiei Române, propusese candidatura lui Macedonski, adică a scriitorului care iniţiase curentul literar continuat de *Viaţa nouă.* Cînd însă Densusianu află despre articolul publicat în al treilea număr al revistei, el revine asupra propunerii şi sentimentelor sale. Dezaprobări vin din toate părţile încît din nou Macedonski se găseşte într-un adevărat *bellum contra omnes.* Motivul tipic al existenţei sale revine încă o dată. În aceeaşi vară a anului 1918, Macedonski anunţă că va candida la alegerile pentru Constituantă. În 1919 îşi concentrează toate răfuielile într-o broşură polemică *Zacherlina în continuare.*

Bătrîn şi bolnav, Macedonski primeşte o lovitură destul de grea la începutul lui martie 1920. Este pensionat din slujba pe care o deţinuse cu largi intermitenţe la Comisia Monumentelor Istorice şi care alcătuia strîmta bază materială a existenţei lui. Scriitorii bucureşteni iscălesc un protest în *Presa Capitalei* din 18 martie şi în alte ziare. Ministerul revine asupra măsurii luate şi poetul poate rămîne acum mai liniştit în patul pe care îl părăseşte din ce în ce mai rar. Mîna sa nu depune însă condeiul. În octombrie 1919 compusese *Sonetul puterii,* în care natura voluntară a poetului îşi proclamă din nou crezul său. În 1920 pe patul de suferinţă, în limpedea viziune a morţii apropiate, Macedonski mai scrie strofele publicate în ediţia amintită aci de mai multe ori la sfîrşitul grupei *Ultima Verba.* Aceste mărturii finale nu cuprind strigăte ale deznădejdii sau suspine ale amărăciunii, ci cîntecul simplu şi armonios al vieţii într-o lume plină de frumuseţe. Într-o scrisoare adresată lui Al. T. Stamatiad[1], Nikita Macedonski a povestit scena morţii tatălui său, în ziua de 24 noiembrie, la ora 3 după amiază.

Caracterologie

Povestirea vieţii lui Macedonski a pus în lumină mai multe din trăsăturile lui de caracter. Totuşi, după ceea ce a fost în primul rînd prezentarea faptelor, este necesară judecarea lor şi stabilirea tipului caracterologic al

[1] Publicată în *Adevărul literar* din 30 iunie 1935.

omului. Cum se înfăţişa, aşadar, omul al cărui caracter a influenţat în asemenea măsură soarta operei sale? Alexandru Macedonski îndreaptă către cercetătorul de azi imaginea unei naturi din cale afară de voluntară. Printre celelalte forme şi energii ale sufletului, voinţa lui se înalţă cu rol precumpănitor, luînd conducerea întregului şi colorîndu-i structura. Totul i se pare lui Macedonski în dependenţă de voinţa omului. Voinţa este pentru el un element cosmic. Voinţa este o putere magică. Purtată de receptacolul cuvîntului, puterea voinţei este nelimitată. Lacătele cele mai ferecate i se deschid. „*Cu vorbe un Wertheim descui*". Poezia este o operă a voinţei. Sentimentul vibrează în sufletul fiecăruia; numai voinţa, deprinderea, studiul îl îndrumează către forma expresiei artistice. Doctrina teoreticianului este gata din primele momente. „*Toţi naştem poeţi*, scrie el în *Prefaţa* volumului de *Poezii* din 1882, *dar nu devin poeţi decît aceia care se formează prin studiu*". Lumea însăşi nu este la urma urmei decît o proiecţie a voinţei noastre.

„*Omul are putinţa* (afirmă Macedonski), *de cîte ori energia lui lăuntrică îi îndreptează cugetarea numai spre una şi aceeaşi ţintă, să-şi compacteze curentele de energii numite cugetări pînă la punctul de a le schimba, după voinţă, în obiecte sau în făptuiri însufleţite*".

Fakirismul şi spiritismul, nălucile şi halucinaţiile nu sînt decît aplicaţii şi cazuri speciale ale puterii universale a voinţei. Chiar moartea este un consimţămînt. Nu moare cine vrea să trăiască. Pentru a înţelege caracterul lui Macedonski trebuie să ţinem seama de aceste postulate esenţiale ale voinţei lui.

Această voinţă se credea atît de puternică, încît socotea că poate rămîne singură, în opoziţie şi luptă universală. Nu este aceasta oare definiţia orgoliului? Toate mărturiile pe care le avem asupra lui Macedonski consemnează această trăsătură de caracter. Încă din 1889, Al. Vlahuţă în portretul pe care i-l consacră, sub titlul *Polidor* (în *Revista Nouă* din 15 mai 1889) scrie:

„*Polidor a fost singur la părinţi. Şi tatăl său, colonel care muşcase ceva din legendarul 48, cînd l-a dus la şcoală, în momentul cînd era să intre la domnu director, i-a spus băiatului o vorbă mare, adîncă şi foarte solemnă: «Fii mîndru şi ţine fruntea sus, că eşti băiatul meu»!*"

După ce izbucneşte vîlva în jurul nefericitei epigrame din 1883, orgoliul omului nu dezarmează. „*Polidor rămase singur, părăsit, dispreţuit, dar semeţ*". Portretul semnat de Vlahuţă este al unui adversar. Prietenii văd însă, pînă la un punct, în acelaşi fel. Vrednică a fi cunoscută este icoana zugrăvită de Cincinat Pavelescu, în pagina intitulată *Artistul* în *Literatorul* din 15 decembrie 1892:

„*Silueta aristocratică. Eleganţă nativă. Chip sugestiv. Mustăţile înfipte în cer. Pasuri grăbite, puţin sacadate. Zilnic trece pe podu Mogoşoaie. Se uită drept înainte şi vede tot ce se petrece în lature. Cam rigid în mers. Înfăţişare de militar austriac. Ori unde intră, atrage atenţiunea. Femeile îl fixează lung. Picioarele sale sînt mici. Privirea cînd bizară, cînd dulce şi rîzătoare, cînd vagă. Era una din acele figuri ce văzute odată, în memorie*

rămîn. În caracterul general al chipului, ce predomina era o melancolie genială. Surprinzătoare, în această siluetă, mai era complexitatea de nuanțe ce-i modifica trăsăturile. În stare de repaos, făptură maladivă, indolentă și resemnată, părea. Dar fruntea, în oarecare momente, o ridica cu o mîndrie sfidătoare. — Aceasta îl transfigura. Din vagul în care înota, privirea sa se lustruia atunci, cu poleiul oțelului".

Cele mai multe din incidentele care au otrăvit viața lui Macedonski au izvorît din orgoliul său, din pornirea de a întreprinde acțiuni hazardate pe răspundere proprie, în opoziție declarată cu întreaga înconjurime și în disprețul reacțiunii așteptate. Epigrama împotriva lui Eminescu sau articolul despre Mackensen au fost rodul unor inițiative de această natură. Orgoliul său este atît de puternic, încît în setea de afirmare a resentimentelor sale, el uită realitatea și limitele ei probabile. Nu era oare o nebunie să sprijini acuzația de plagiat împotriva lui Caragiale, un scriitor care dăduse atîtea dovezi despre talentul și probitatea sa artistică? Dar pentru volitivul Macedonski, realitatea nu era o limită. Am văzut că, pentru el, realitatea era mai degrabă o proiecție a voinței.

Temperamentele voluntare sînt totdeauna parțiale, exclusiviste. Firile intelectuale, oamenii teoretici sînt concesivi. De pe pozițiile inteligenței se poate recunoaște dreptatea relativă a mai multor cauze, între care spiritul încearcă o mijlocire, o sinteză. S-ar putea vorbi de liberalismul inteligenței și de radicalismul voinței. Macedonski este un spirit partizan în toată puterea cuvîntului. Multă vreme, după ce gustul general încetase să-i mai urmeze, Macedonski declară încă poeți de prima mărime pe Eliade și pe Bolintineanu[1]. Dintre tovarășii de generație, talentele vrednice în adevăr a fi cunoscute rămaseră Gr. H. Grandea, Vasile Păun, Ion Catina. Macedonski nu se simte bine decît între comilitoni și discipoli. Lui Mircea Demetriade îi consacră un lung studiu plin de elogii. Literatorul proclamă din cînd în cînd un nou talent literar din ceata aderenților săi. De-a lungul întregii sale vieți, Macedonski a fost însoțit de o suită de partizani, care îl mîngîiau de adversitatea generală a mediului. Tocmai pentru că exclude cu violență, el știe să adopte cu pasiune. Între atîți adversari el știe să fie un prieten entuziast. Citiți paginile dedicate lui Léon Bachelin sub titlul *Ochi de lac — ochi de vis!* Rareori a fost scris un mai frumos imn al prieteniei. Prietenii săi s-au numit Vasile Urechiă, Gr. Tocilescu, Jules Brun, Vasile Păun și atîți alți intelectuali ai vremii, spirite cultivate și distinse, pline de înțelegere pentru valoarea artistului și tolerante față de bizareria lui, care nu le ascundea prezența fondului foarte uman. Amicițiile au salvat corabia atît de amenințată a reputației lui Macedonski. În mijlocul tăgăduirii și osîndei generale, rămîneau totdeauna cîțiva prieteni credincioși omului și operei. Prin lanțul acestor suflete s-a păstrat o imagine mai bună și mai adevărată a poetului hulit.

---

[1] Vd. d.p. articolul din epoca bătrîneții: *Spre o dreptate literară*, în *Universul literar* din 19 iunie 1916.

Ceea ce cîştiga pe aceşti prieteni era, în primul rînd, farmecul convorbirii omului foarte cultivat şi zborul înalt al fanteziei lui. În amintirile sale din 1888, citate şi mai sus, Traian Demetrescu evocă neuitatele după-amiezi petrecute în tovărăşia acestui om rar:

„Aproape o vară întreagă am stat în aceeaşi curte, cu poetul. Ziua, după amiazi, mă coboram în salonul său şi ore întregi convorbeam: literatură, ştiinţe, socialism, etc. etc., sau citeam, — mai bine zis, îmi citea cu felul său de a citi, ce parcă este o muzică. Uneori, era dînsul în odaia mea din etajul de sus. Acolo mă găsea citind, lucrînd, meditînd sau privind de la fereastră în coridorul unei case vecine, unde sta o frumoasă cu nişte ochi!... Dar de multe ori da peste mine şi dormind. Atunci mă scula, eu mă răcoream cu apă rece şi recoboram iară în salonul său, în care albastrul draperiilor, canapelelor, fotoliurilor, era stăpînitor în mijlocul gamei de colori şi nuanţe ce răsăreau din feluritele obiecte şi tablouri, prinse pe pereţi sau răspîndite pe mese, prin colţuri, ori pe etajere. Albastrul era culoarea ce impresiona mai mult ochii săi. În amurgurile calde şi pacinice de vară, retraşi în grădina sa, pe cîte o bancă de lemn, îl vedeam adeseori ridicînd ochii către cer şi adîncindu-i în albastrul său limpede şi nesfîrşit. Deschideam cîteodată vorba despre astronomie. Citisem şi unul şi altul ultimele cercetări ale lui Flammarion. Poetul e religios, teist şi de la o vreme, chiar mistic. Mai totdeauna are surîsul scepticismului în faţa ştiinţei pozitive. Răsturna într-o clipă legile sistemului planetar, şi cu o vorbă dulce şi uşoară alcătuia teorii nouă astronomice, explica în altfel mersul planetelor, spaţiul, materia, după imaginaţiunea sa, dar cu o aşa putere de imaginaţiune, că un moment părea că te convinge".

S-ar putea întocmi o întreagă antologie a convorbirilor lui Macedonski, unanimă a recunoaşte interesul captivant al omului. *„Farmecul său cel mare*, scrie Cincinat Pavelescu în amintitul portret, *era intimitatea sa. Cei care l-au cunoscut, nu-l vor uita. Oriunde mergea, robea, — cînd voia. Îl ascultai chiar dacă-l urai*". Iar un alt poet, Ştefan Petică, notează la rîndul său, descriind *O seară la Macedonski*[1]:

„Amfitrionul vorbeşte. Frazele curg dulci, liniştite şi cizelate asemeni unei marmore ieşite din mîna unui maestru antic. S-ar zice că omul acesta clădeşte o frumoasă operă arhitecturală din cele mai mici discursuri. Ceea ce îl deosebeşte însă de alţi maeştri, e o căldură şi un colorit viu în vorbire cum nu mi-a fost dat să văd. Cuvintele au o putere de sufletească expansiune care robeşte şi fascinează de la început..."

Atîta n-ar fi fost de ajuns... Prietenii lui au recunoscut adeseori sub atitudinile omului dîrz şi orgolios un suflet deschis simpatiei pentru cei slabi, gata să ajute. I. Dragoslav a descris odată buna primire pe care a găsit-o în casa lui Macedonski tînărul boem descins în Bucureşti pentru o carieră literară din cele mai nesigure, vorba bună de încurajare, ceaiul cald oferit celui ce îngheţa pe străzile necunoscute ale oraşului, ajutorul strecurat cu discreţie

[1] Articol din 1898, Reprodus în *Opere*, Ediţie îngrijită de N. Davidescu, p. 296.

la plecare[1]. Altădată la Paris, după cum povestește Petronius, ochiul atent al lui Macedonski descoperă un copil înfometat, pierdut în furnicarul indiferent al metropolei; știe să recunoască, îl adoptă pentru cîtva timp și salvează în el pe sculptorul Savargin[2]. Desigur, cele mai multe din aceste gesturi au rămas necunoscute. Cum s-a putut vorbi însă de ura, care în sufletul lui Macedonski ar fi coborît *„la gradul cel mai de jos al simțirii omenești"?* Cînd Ilarie Chendi aruncă această acuzație, denunțînd în contemporanul său *„instinctul cel mai brutal al răzbunării prin sfîșiere"*, *„o minte înfrigurată ce se frămîntă în căutarea curselor și a otrăvurilor nimicitoare"*, *„o caricatură de om vrednică de plîns sau de dispreț"*[3], pe care societatea nu poate decît s-o osîndească, el cedează celei mai nedrepte dintre sugestiile timpului. Semeție, da. Desigur și irascibilitate. Nu însă cruzime și răutate satanică a sufletului. Firește, în decursul vieții a trebuit să rupă cu unii din prietenii săi, cu Duiliu Zamfirescu, cu Traian Demetrescu, cu Th. M. Stoenescu. Niciodată însă din răceala sau versatilitatea inimii. Numai amărăciunea decepției sau ciuda de a nu se mai ști urmat l-a condus către acele rupturi răsunătoare, care au falsificat imaginea sa. Amintirea lui Macedonski merită aceste rectificări.

Pentru ca dîrza lui voință să fi izbutit, i-ar fi trebuit lui Macedonski un simț al realității pe care nu l-a avut. Aci întîmpinăm a doua pricină a tragicei lui nereușite. Este în firea lui Macedonski ceva de visător fantast, care dă tensiunilor sale un caracter de mare zădărnicie. Toată viața lui, omul a proiectat mari descoperiri, menite să transforme întreaga știință a timpului în niște simple prejudecăți. Din cînd în cînd i s-a părut că este autorul unei invenții capabilă să-i aducă gloria și averea. Politica sa a fost rodul aceleiași visări necontrolate. Cînd poetul începea să vorbească sau cugeta în singurătate, harta lumii devenea plastică în mîinile sale, iar partidele și grupările păreau gata să se miște în ciuda tuturor așteptărilor și probabilităților. Totdeauna se credea în stăpînirea bunei soluții și a prevederii nedezmințite. Gestul său putea muta munții. Către sfîrșitul vieții, mai întemeiază un partid nou, *„gruparea intelectualilor"*, în care găsind că un singur membru este prea puțin, își asociază un tovarăș de la masa vecină a cafenelii. Aliată cu astfel de intuiții ale realității, se înțelege că semeața lui voință era mai mult o veleitate, o încordare absurdă a cărei victimă devenea el însuși.

Cu timpul, omul de atîtea ori înfrînt, luptînd cu adversitatea, îndurînd lipsurile cele mai grele, s-a drapat într-o melancolie care alcătuia elementul poetic al caracterului său. Poetul ajunsese să înțeleagă că nu sufere atît din pricina oamenilor, cît din aceea a felului general de a fi al omenirii. Un grăunte de mizantropie se amesteca aproape în toate vorbele sale și, după chipul în care divulga vițiul ascuns al condiției umane, convorbirea sa se

---

[1] I. Dragoslav, *Flori pe sicriu*, în *Rampa*, 28 nov. 1920.
[2] Petronius, *Cum l-a cunoscut Macedonski pe Savargin*, în *Viitorul* din 28 aprilie 1911.
[3] Vd. cele două articole ale lui Il. Chendi, în *Voința Națională* din 18 și 25 aprilie 1904.

colora cu reflexele sarcasmului sau ale dezolării. Poate în aceasta stătea marele farmec al conversației lui Macedonski, notată de atîția dintre contemporanii lui, în impresia că o vastă zare meditativă se desfășoară în jurul sufletului său nefericit și îndurerat, plin de trufie și bucuros să lupte, dar înfrînt mai dinainte de propria lui fantezie nărăvașă. Așa a rămas și în amintirea acelora care l-au cunoscut, zugrăvind neșterse icoane în povestiri care nu mai sfîrșeau, odihnindu-se în jețul bătrîneților, cu mîinile împodobite de pietrele prețioase ale închipuirii sale, fumînd una din nenumăratele țigări care l-au ucis pînă la urmă, privind peste oameni și lucruri cu ochi în care unduiau marile lor ape adînci.

Poezia lui Al. Macedonski

Într-o operă poetică de întinderea și varietatea aceleia pe care ne-a lăsat-o Alexandru Macedonski, este firesc ca nu toate aspectele ei să aibă aceeași calitate. Lungul interval al unei cariere neobișnuit de fecunde, intervenția practică a omului bîntuit de atîtea nefericiri introduc accente care nu mai găsesc calea inimii noastre sau care ne surprind. Dincolo de aceste înfățișări care ne vorbesc fie de un poet minor al veacului trecut, fie de unul care n-a izbutit să se uite totdeauna pe sine în avîntul generos al creației, dincolo de ceea ce este caduc sau limitat, Alexandru Macedonski a înălțat unul din cele mai însemnate monumente poetice ale limbii noastre. Originalitatea lui incontestabilă, îndrăzneala concepțiilor și atitudinilor lui, farmecul cîntecului său cînd jubilînd de bucurie, cînd dulce și melancolic, forța și fecunditatea imaginației sale, armonia savantă a lirei pe care o înstruna, nenumăratele-i inițiative poetice care și-au găsit atîți imitatori și continuatori, toate acestea fac din Macedonski unul din cei mai mari poeți ai literaturii române. Alături de Grigore Alexandrescu, de Alecsandri, de Eminescu și Coșbuc, Macedonski este unul din clasicii noștri, adică unul din poeții care, pornind de la experiențele fundamentale ale sufletului omenesc, au atins în cîntecul lor armonia și plenitudinea, făurind modele durabile pentru întreaga creație ulterioară și opere către care sufletului îi place să se întoarcă.

Există desigur în poezia lui Al. Macedonski și unele aspecte imitate, nerealizate, sau minore. Unele din ele sînt ale vremii, ale începuturilor lui. Macedonski a absorbit uneori din mediul literar al epocii motive sau procedee pe care nu le-a prelucrat îndeajuns. În unele din poeziile tinereții lui se vede în transparență modelul care le-a inspirat. Astfel, ori de cîte ori încearcă să scrie legende epice, poetul nu atinge originalitatea : introducătorii genului în literatura noastră își profilează umbra peste ele. Uneori nu numai atitudinea, dar ritmul însuși al lui Bolintineanu se percepe în poeme ca aceea închinată lui Mihai la *Călugăreni :*

„Ale Islamului hordele barbare
Vin ca lăcustele cimpu-negrind ;
Sila cea groaznică, moartea şi flacăra
Calcă pe ţarine lung vuvuind!
Spuneţi românilor, ce fac popoarele
Cînd îşi văd patria tristă gemind ?...
Oare-ntind braţele şi primesc fiarele
Sau încing spadele şi mor luptind ?".

. . . .

Sînt în volumul de *Poesii* de la 1882, mai multe compoziţii datorite aceleiaşi îndrumări care n-a rodit. Odată, poetul ne povesteşte *Legenda stîncei de la Rucăr*, în care două surori, prezentate cu atributele dulceag-convenţionale ale timpului :

„La Rucăr, sus în munte, trăiau două surori,
Copile răpitoare ca două mîndre flori"

întrerup idila lor cu doi flăcăi ai satului, pentru a se refugia cu spaimă în faţa năvălitorilor turci, în timp ce flăcăii înşişi încing săbiile şi pornesc să înfrunte pe duşmani. Turcii ajung însă din urmă pe nefericitele fete, care, pentru a se salva, se prăvălesc în apele Dîmboviţei şi pătează stîncile Rucărului cu urme de sînge.

În *Fluierul ciobanului*, care trebuie să fi plăcut epocii, de vreme ce Macedonski o publică de mai multe ori, poetul adaptează un motiv al lui Béranger. Ciobanul, căruia turcii îi sfărîmaseră fluierul, însoţeşte pe un trecător către oastea adunată să lupte şi adună în calea lui o mare mulţime gata să moară pentru ţară. În legătură cu poezia epică stă cea eroică. Poetul a fost contemporanul războiului din 1877, a cărui amintire şi laudă sună în versurile lui din aceeaşi vreme. Uneori el se mulţumeşte cu simpla adaptare a lui *Lenore* de Bürger, unde iubitul revenit ca fantomă este unul din dorobanţii căzuţi în luptele recente. Alteori, versificatorul abil, într-o intenţie mai mult formală, imită *Lupta şi toate sunetele ei*, dezlănţuind un tumult de tobe care nu mai impresionează pe nimeni :

„Stînga vrăjmaşilor
Fuge-n dezordine. — Steagul pe Griviţa
Fîlfîie. — Tunetul tunului duduie...
Bun drum obuzelor !... Drum bun victoriei:
Tunetu-obuzelor este : Renaşterea !".

Alteori însă el înalţă glasul pentru a cînta *Oda armatei române*, unde accente care aspiră la energie sînt înecate de lipsa în conciziune a întregului, un defect mai general al poetului în această vreme. Abia în *Stegarul*, expresia se concentrează şi se simplifică şi o emoţie mai adevărată pare că susţine inspiraţia. *Stegarul* este singura bucată a lui Macedonski vrednică să intre

în antologia poetică a războiului din 1877, cu drepturi aproape egale cu ale lui Alecsandri, cîntărețul consacrat al evenimentului. Versurile acestei bucăți se mai pot citi cu plăcere :

„Drept în coastă îl izbise
Dar cu steagul lîngă el
Zăcea-n cîmpul de măcel ;
Inima își oțelise,
Și pe jumătate dus,
Printre ploaia-ngrozitoare
De ghiulele-omoritoare,
Steagu-l ridica în sus !

Moartea fulgera din dealuri,
Moartea fulgera din văi:
Pe colnici, poteci și căi,
Curgea sîngele în valuri !
De la răsărit l-apus,
Numai fum, numai urgie;
El murea de-o moarte vie,
Steagul țării ținînd sus !

Piept la piept luptau Curcanii
Pe al Griviții costiș !...
Tunurile-n curmeziș
Mi-ți luaseră dușmanii !
«Hura ! Grivița s-a dus !»
Și-ntr-a simțurilor lipse
Steagu-alături și-l înfipse,
Ca, — murind, — să stea tot sus!".

Cînd în 1912, au apărut *Florile sacre*, unii critici ai volumului au rămas uimiți citind poeziile de inspirație rustică grupate în ciclul *Mărgelele Oltului*. Ovid Densusianu vedea aci o ciudată eclipsă a simțului estetic la poetul care după fastuoasele evocări din *Lewki* se mulțumea acum să rimeze

„Vîntul suflă foile...
Paște-ți, Niță, oile !".

Un alt critic vedea aci o *„ofrandă întîrziată pe altarul poeziei populare"*. În realitate, poezia de inspirație rustică face parte dintre aspectele cele mai vechi ale liricii lui Macedonski. Încă din 1874, cînd poetul avea douăzeci de ani, el tipărește în *Oltul* (II, 61), versuri *„în gen popular"*, ca de pildă următorul *Cîntec :*

„Cine trece pe vîlcea ?...
Trece bălăioara mea,
Mînca-o-ar neica pe ea.

Cînd o văd, zău, să spui drept,
Bate inima-mi în piept,
Cît și noaptea stau deștept !

Dac-aș prinde-o seara-n crîng,
Aș lua-o-n brațe s-o strîng,
Mijlocelul să i-l frîng !...".

Datînd aproape din primul moment, aspectul rustic a fost cultivat la răstimpuri de poetul care, petrecîndu-și copilăria la țară, primise întipăriri destul de vii de la lumea introdusă acum în versurile sale. *Excelsior* conține bucăți ca *Hora, Hora căprarului, Soldățească.* Deși, prin urmare, coarda populară n-a răsunat din simplă oportunitate și tardiv, ci, încă de la începuturile poetului și, de atunci, fără întrerupere, pînă în ultima perioadă, Macedonski n-a izbutit să smulgă din ea un cîntec care să poată sta alături de-ale lui Coșbuc sau Goga.

Nici poezia erotică nu poate fi trecută printre aspectele cele mai fericite ale producției lui Macedonski. Volumul din 1882 îi dă totuși un loc dintre cele mai întinse. Poetul cîntă pe o harpă lamartiniană pentru a-și spune, în *Noaptea de Septemvrie*, iubirea consacrată aceleia pe care o numește *„muza"* lui. Uneori el este mai fericit și atunci scrie *Întîiul vînt de toamnă* sau *Frunza de chiparos*. În *Excelsior*, întinsul loc acordat altădată poeziei erotice se restrînge. Alături de *Stuful de liliac, Buchetul,* pe care generația trecută îl cînta într-o melodie devenită populară, este un caz rar. Noua atitudine inspiră așa numitele *idile brutale,* care apar în *Literatorul* începînd din 1890. Expresia lascivității dă acestor producții un caracter plin de îndrăzneală, nu însă și de adevărată poezie. Macedonski nu le-a mai reprodus în nici unul din volumele sale. Mai tîrziu în manuscrisul definitiv al poeziilor, s-a gîndit să transcrie numai bucata *Pe sînurile tale...* ca singurul lucru demn de a fi salvat dintr-o încercare pe care o socotea nerealizată. Muzicalitatea întregii compoziții, amintirea nostalgică din perspectiva căreia sînt evocate scenele dragostei senzuale îndulcesc cruzimile bucății și o spiritualizează. Această singură mărturie dintr-o epocă și o manieră pe care a folosit-o fără mare noroc putea deci rămîne în culegerea de față.

Ce loc trebuia rezervat poeziei sociale a lui Macedonski ? În *Prefața* volumului din 1882 se afirmă principiile poeziei sociale, în opoziție cu ceea ce poetul numea *lamartinismul*, adică poezia ca expresie a înduioșării, a unei dureri superficiale. Adîncimea și vigoarea nu pot fi obținute decît prin evocarea durerii ca un efect al așezării însăși a societății.

„Dacă am asista în realitate, scrie Macedonski, ***la moartea unei tinere*** *fete care nu ne-ar fi nici logodnică, nici amantă, nici rudă, ca bunăoară copila*

din poezia lui Bolintineanu, am exclama și noi și oricine : — Biata fată ! Dacă însă ne-ar fi dat să asistăm la rușinosul moment în care o tînără fată, zdrobită de lupta vieții, se vinde pentru a da pîine mamei sale și noi și oricine am striga : — Nenorocita ! Exclamarea **Biată fată** *este accentul înduioșării ;* **Nenorocita** *este vocea* **Durerii**".

Poezia trebuie să prefere pe cea din urmă, cu intenția *„de a înnobila simțirea și de a biciui viciurile*". Autorul manifestului produce îndată exemplele menite să-l ilustreze. În *Ocnele* este evocată cumplita existență a condamnaților la muncă silnică. Pe valurile unei mari ușurințe de a versifica apar unele tablouri care mai pot reține, ca atunci cînd privind în adîncimea întunecoasă a ocnei, poetul zărește și ascultă cu groază :

„Sute de lumînărele licăresc înnegurate,
Și din fundul ce-ngrozește, străbătînd, pare că-ți zic
C-aci, una lîngă alta, zac ființe vinovate
Ca victime înfierate de destinul inamic !
Însă dacă chiar lumina pînă sus abia **pătrunde,**
Zgomotul abia s-aude ca un vuiet subteran,
Și multiplele ciocane căror stînca le răspunde
Cad p-al sării stei de piatră și recad c-un murmur van".

Tabloul continuă a se desfășura, lucrat în penumbre baroce din care irump cînd forme pline de farmecul tinereții, cînd chipurile bătrîneții înfrînte. Ce sînt însă aceste umbre ? Cine și-a luat dreptul a le destina chinului care le copleșește ? Numai criminalul este răspunzător de fapta pe care o ispășește ? Cu simpatie romantică pentru proscrișii societății și într-o adevărată cascadă de întrebări patetice al căror rost este să sugereze inocența condamnaților, poetul sfîrșește prin a azvîrli blestemul său societății rău întocmite :

„Am văzut... și-n taină sfîntă întrebatu-m-am atunce,
Ce sînt oare-acele umbre și de ce sînt ele-aci ?
Într-a ocnelor urgie cine-n drept e să le-arunce ?
Și pe-a răului cărare cin' le-a-mpins a rătăci ?
Ce ?... Se naște omu-ntr-însul cu a răului menire ?
Merge el ca să omoare numai pentru-a omorî ?
Ce ?... Tîlhar te-ații la drumuri pentru gustul de răpire ?
Ce ?... N-aștepți pînă ce foamea vine a te doborî ?
Ce ?... Ești vinovat cînd iarna se coboară să te-nghețe ?
Fără s-aibi o bucătură, tu, nici copilașii tăi ?
Ce ?... N-omori și-i lași să moară, pe cînd pot să se răsfețe
Într-a banului orgiă bogătașii nătărăi ?
Dar ce drept mai mult ca ție le-a dat Dumnezeu sub soare ?
Pentru dînșii — a făcut numai ca pămîntul să dea rod ?
Îmi iei pîinea, — îmi iei viața și îmi ceri să nu te-omoare ?
Ești bogat, — dar din spinarea bietului popor nerod !

Vai ! Ce-am convenit cu toţii a numi Soţietate
Mult mai demnă ca tilharii e de-acest cumplit locaş !
Statul e o ficţiune, iar dreptatea, strîmbătate,
Care duce omenirea dintr-un hop într-un făgaş !".

În poema *Un beneficiu* mila poetului cuprinde nefericita lume a teatrelor ambulante, a cărei mizerie ostentativă este cu atît mai cumplită. În *Noaptea de Iunie* capătă expresie jalea poetului în mijlocul unei societăţi indiferente. *Accente intime* aduc acuzări şi blesteme împotriva unei lumi stăpînite de egoism. *Formele* schimbă însă tonul şi, cu accente sarcastice, poetul procedează la un vast rechizitoriu împotriva tuturor formelor care ne robesc, de la forma legală a căsătoriei care adoarme patima vie a iubirii, pînă la toate celelalte forme care ne întovărăşesc viaţa, enumerate după procedeul umoristic al variaţiilor pe aceeaşi temă :

„În armată este formă, în dreptate este formă,
În biserică tot formă, şi-n gazetării — reformă.
Formă în căsătorie, în virtute formă iar...
Forma este-n fruntea legei, fondul este la dosar !
Trebuie să naşti în formă, dacă vrei să porţi un nume ;
Trebuie să mori cu formă dacă vrei să pleci din lume;
La intrarea ta în viaţă, trebuie ca să-ţi plăteşti
Toate taxele intrării, că de nu, te păcăleşti.
La ieşirea ta de-asemeni, fără formă nu se iese
Că ş-acolo ai de plată atestate de decese !" etc.

Între feluritele poezii sociale ale volumului din 1882 figurează şi *Providenţa,* cuprinzînd povestirea fetei de la ţară ademenite şi abandonate, căreia providenţa, invocată de preotul implorat s-o ajute, nu-i aduce decît adăpostul groaznicei case de toleranţă. *Providenţa* este temelia din care s-a dezvoltat întinsa poemă *Noaptea de Februarie,* în care sună toate accentele poeziei sociale. Multă vreme numele lui Macedonski a fost legat de reprezentarea îndrăznelii care nu pregetă în faţa tablourilor inspirate de naturalismul cel mai crud, cum sînt aci scenele de lupanar, evocate într-un contrast violent cu idila vieţii de ţară. Deznădejdea şi remuşcarea, păcatul şi răscumpărarea sînt vocile care compun o orchestră de alămuri tari.

„*Poezia socială*" a trezit un răsunet destul de puternic printre contemporani. Macedonski a fost declarat şef de curent nu numai de el însuşi, dar şi de o parte a tineretului care, în aceeaşi vreme, rima sub înrîurirea sa. Ceva din îndrumările poeziei sociale a rămas totuşi în toată opera de mai tîrziu a lui Macedonski. Poetul a rămas totdeauna un temperament social. Experienţa lui fundamentală este experienţa socialului. Marile lui dureri au fost provocate de convieţuirea cu oamenii. Iar dacă marile lui bucurii au fost găsite aiurea, în mijlocul naturii reparatoare, de aci el a privit totdeauna înapoi către societatea oamenilor cu dispreţ sau compătimire. Societatea rămînea astfel prezentă chiar atunci cînd poetul evadează din graniţele ei.

Un fir de poezie satirică şi socială se împleteşte în întreaga operă a lui Macedonski. A recunoscut-o poetul însuşi într-una din strofele poemei *Avîntul*, care este arta lui poetică cea mai valabilă şi unde chipul etern al poetului este zugrăvit în aceste culori :

„Lirismul şi satira se joacă pe-a lui frunte
Ca fulgere desprinse din foc dumnezeiesc,
Nou Moise el se urcă atunci pe vîrf de munte
Şi alte legi sădeşte în sufletu-omenesc".

Cum se înfăţişează universul moral al lui Macedonski în partea mai nouă a operei lui ? O lungă familiaritate cu această operă ne face să recunoaştem că ideile, afectele şi reacţiunile poetului se grupează într-o dualitate complimentară făcută din mizantropie şi avînt, din scepticism şi entuziasm, din neîncredere sau dispreţ faţă de oameni şi din iubire patetică pentru formele nealterate ale naturii, pentru viaţă în expresiile ei elementare.

Aspectele mizantropiei macedonskiene sînt dintre cele mai numeroase. Poetul resimte viaţa ca o luptă nu ca o cooperaţie. Ceea ce îl izbeşte mai mult în spectacolul vieţii este chipul în care oamenii se înfruntă şi se rănesc, nu acela în care îşi dau mîna şi colaborează. Trebuie să ne gîndim la poeţii solidarităţii umane de pildă la un Schiller, la un Sully Proudhomme pentru a înţelege că universul moral al lui Macedonski se organizează în jurul polului opus acestora. Poeziile lui Macedonski sînt pline de strigătele durerii de a se şti singur, într-o lume în care ne pîndesc vrăjmaşii şi în care virtuţile omului nu numai că nu sînt recunoscute şi răsplătite, dar sînt mai degrabă pricina nefericirii celui care le practică. În acest univers al vrăjmăşiei şi nedreptăţii, binele de care te învredniceşti trezeşte în dîra lui invidia şi ingratitudinea. Numeroase poeme, printre care *Psalmii*, multiplică ecoul singurătăţii morale a omului în mijlocul societăţii timpului său. Este această vrăjmăşie universală efectul unei perversităţi native a omului, capabile să zguduie încrederea noastră în bunătatea ziditorului lumii ? Macedonski a întîlnit această ipoteză a durerii şi revoltei într-o puternică bucată a poetului satanic Maurice Rollinat pe care a tradus-o în versuri româneşti sub titlul *Năluca crimei*.

Răutatea oamenilor este în mod esenţial răutatea contemporanilor. Pentru trecut şi pentru fiinţele lui i se întîmplă lui Macedonski să aibă accente de înclinaţie şi duioşie. Un curent de paseism trece prin fibrele acestei opere nutrite la izvoarele romantismului. Lumea contemporană i se pare însă fără milă pentru el şi nevrednică, din această pricină, să trezească simpatia şi adeziunea lui. Poetul îşi iubeşte însă ţara, cu o dragoste adîncă şi îndurerată, a cărei expresie patetică dar concentrată a prilejuit mai multe bucăţi, printre care *Sonnet lointain*, din fruntea volumului *Bronzes*, transpus mai tîrziu şi în româneşte. Este poate singura excepţie a mizantropiei lui. Astfel, nici prietenia, nici familia, nici femeia nu-l mai pot consola. Desigur, sufletul lui s-a deschis amiciţiei şi prin versurile lui rătăcesc, ca pe nişte alei ale Grădinilor Elizee, umbrele cîtorva prieteni din anii tinereţii. Cînd i s-a întîmplat însă să cînte prietenia unui contemporan, el a evocat-o în momentul cînd s-a

desfăcut, în clipa cînd spectrul ingratitudinii s-a profilat la orizont, ca în bucata cu o atmosferă atît de vie și învăluitoare, intitulată *Prietenie apusă*. Poetului, crud înșelat în iluziile lui despre oameni, îi rămînea familia. Sentimentul familial este viu reprezentat în poeziile lui Macedonski, unde amintirea mișcată a tatălui și a mamei revine de mai multe ori. Propria descendență a poetului își are și ea menționea ei lirică, dar ca un prilej al reflecției că durerea de a trăi a tatălui se va repeta întocmai pentru copiii lui. Alteori, pentru a-l face să înțeleagă pe poet că prezența familiei în sufletul lui este pricina sensibilității sale la durere, a cărei împunsătură este cu atît mai vie la omul care cuprinde în sine inimile atîtor alte ființe. Pricină de durere, de solidaritate îndurerată, familia nu este un factor de mîngîiere în lirica lui Macedonski. Nici femeia. Poetul este un senzual, nu un erotic. În unele din versurile sale, senzualitatea vibrează cu putere. Dar senzualitatea, lipsită de aureola spirituală a eroticii, nu este oare manifestarea cea mai cruntă a mizantropiei ? Nu este oare semnul unei mari singurătăți și a lipsei de voință și putință de a sparge cercul singurătății, faptul de a nu te putea asocia decît cu un corp în plăcere, nu însă și cu un suflet în iubire ?

Durerea de a trăi și mizantropia lui Macedonski cunosc mai multe chipuri de a se salva. Mai întîi, poetul care a aflat cît e de mare răutatea și nedreptatea oamenilor, știe să le întoarcă sentimentele pe care presupune că aceștia le merită. Poezia lui Macedonski s-a îmbogățit cu unele din accentele ei cele mai viguroase în expresia afectelor de revoltă și de răzbunare. Poetul n-are pudoarea sentimentelor anti-sociale. Calitatea sa de poet îi conferă dreptul sincerității, de care el se folosește în avantajul adevărului și energiei creației. Sarcasmul este un alt mijloc al poetului de a se salva din impasurile durerii de a trăi. În rîsul amar și disprețuitor al *Nopții de Noiemvrie* sau al *Nopții de Martie* se eliberează o suferință. Imaginile grotești legate de scena povestită a nașterii sau de perspectiva morții sînt produsul unei fantezii deznădăjduite, care găsește acest mijloc de a se mîntui din cumplitele constrîngeri ale vieții. Nimeni n-a rîs în același fel ca Macedonski în literatura română. Cine rîde ca Macedonski o face din deznădejde. Căci există în rîs, în toate formele ironiei, o tendință de a micșora sau, cel puțin, de a relativiza obiectul lor. Cînd rîsul se aplică unor situații fundamentale și supreme, cum sînt nașterea și moartea, este un semn sigur că instinctul distructiv ascuns în grimasa rîsului nu mai are nici un motiv să cruțe ceea ce pentru suflete mai împăcate alcătuiește un obiect al respectului și reculegerii. Aceeași stare de spirit cultiva cu o predilecție lugubră imagini ale morții și ale groazei, viziuni de dans macabru și contemplări ale putrefacției. Deznădejdea încearcă să se consoleze astfel cu imaginea distrugerii, care fiind universală, poate fi și a noastră.

Dar în afară de aceste căi reactive ale durerii de a trăi, există în lirica lui Macedonski și mijloacele unui katharsis mai blînd. Unul din ele este apelul la posteritate, pe care poetul o invocă cu siguranța de a găsi în ea un aliat al destinului său și un drept judecător. Alt mijloc este așteptarea mîngîietoare a supremei odihne în moarte. Căci moartea a fost pentru Macedonski o treptată spiritualizare, ca în *Noaptea de Noiemvrie* sau, mai păgînește, buna inerție totală, reintegrarea materiei opace la limita căreia încetează dureroasa agitație

a vitalului. Sînt în strofele adresate *Lui Cetalo Pol* sau în *Romanța* tradusă din Zsckokke accente care ne fac să presimțim o astfel de înțelegere a morții ca și aspirația tainică a poetului nefericit de a ancora în portul morții concepute în acest fel.

Dacă ne-am opri aci, imaginea universului moral al lui Macedonski ar rămîne nu numai incompletă, dar falsă. Căci alături de această lume a durerii, a mizantropiei și sarcasmului, cîntecul macedonskian izbucnește adeseori pentru a preamări viața și tinerețea, cu o jubilare neamestecată. Este poate sarcina cea mai grea a criticii de a stabili acordul între aceste două moduri felurite, căutîndu-l la un nivel al adîncimii. După toate cele ce-am spus despre firea omului care, în cazul de față, este o cheie a creației, cele două aspecte ale liricii lui Macedonski indică totuși destul de limpede izvorul lor comun. Omul, cu voința forte dar veleitară predestina pe artist să resimtă mai puternic și viața și trădările ei. Durerea de a trăi a poetului nostru nu este sentimentul unui suflet plăpînd și minor, ci a unei naturi energetice și robuste. De aceea durerea aceasta nu provoacă plîngeri în surdină, ci protestare și acuzație, hohotul rîsului amar și întîrzierea temerară și sfidătoare printre imaginile morții și ale descompunerii.

Urmînd același drum, drumul său propriu, ajunge Macedonski la cultul fervent al energiei vitale. Încă din primul an al *Literatorului* și mai înainte de a-și exprima un crez înrudit în *Prefața* volumului din 1882, Macedonski proclamă în poezia *Destul* postulatul bărbăției în simțire. Cu timpul, tendința aceasta s-a ramificat și a produs alte aspecte fundamentale ale liricii macedonskiene. Una din primele înfățișări ale energetismului lui Macedonski este cultul virilității. Viața, așa cum ea triumfă în afirmația ei virilă, alcătuiește de mai multe ori obiectul fervoarei lirice a poetului. Pe largile galerii ale operei sale străjuiesc mai multe statui plastice de tineri, înălțate pe niște socluri consacrate vieții și puterii. Închinătorul energiei vitale știe să recunoască în univers principiul forței și al creației, al intrepidității și rebeliunii. Acest principiu este îngerul răzvrătit Satan, căruia îi adresează un *Imn. Imnul la Satan* al lui Macedonski a fost adeseori pus în legătură cu *Les Litanies de Satan* ale lui Baudelaire. Nu este însă sigur că satanismul lui Macedonski s-a produs abia prin asimilarea modelului lui Baudelaire. Datele acestui satanism sînt prezente în poezii conținînd expresia îndrăzneață a unor sentimente diabolice, încă din primii ani ai *Literatorului*, înainte de 1884—1885, cînd în timpul șederii sale la Paris, este probabil că Macedonski l-a citit mai întîi pe Baudelaire. Satanismul a fost pentru poetul nostru ca o eflorescență firească. Exemplul lui Baudelaire n-a putut decît să solicite o tendință preexistentă. Influența a întîlnit predispoziția pentru a produce *În noapte, În atelier, Imn la Satan.* Acesta din urmă se deosebește de altfel de presupusul lui model francez prin importante particularități ale inspirației. *Litaniile* lui Baudelaire sînt construite pe viziunea medievală a păcatului și răscumpărării ; în timp ce *Imnul* lui Macedonski ni se pare mai degrabă a fi răsărit pe trunchiul prometeismului, al cultului demonic al îndrăznelii și creației, așa cum a fost instituit încă înainte de începutul secolului trecut de către Goethe.

Din aceeaşi atitudine de afirmare a vieţii se dezvoltă senzualitatea în lirica lui Macedonski. Există fireşte printre aspectele acesteia o senzualitate aliată cu satanismul, în poezii ca *În atelier*. Dar afară de cazul acestora, senzualitatea din bucăţi ca *Faunul* sau *Stepa* este manifestarea unei vitalităţi elementare, care dispreţuieşte iluzia şi se recunoaşte ca atare. Iubirea este în poezia lui Macedonski un act de brutalitate şi o victorie, o siluire în care masculul adaugă plăcerii simţurilor, voluptatea triumfului. Tumultuosul amant care se oglindeşte în această parte a poeziei lui Macedonski este conştient a găsi în iubire un izvor al vieţii, pe care îl soarbe cu o sete greu de astîmpărat. Este în această senzualitate un veleitarism, o insaţietate care îi împrumută caracterul ei cel mai propriu.

Rareori poezia aceasta în care amărăciunea se amestecă atît de caracteristic cu iubirea frenetică a vieţii ajunge la seninătate şi plenitudine. Mai deseori o melancolie dulce vine să coloreze amintirea tinereţii şi a elanurilor de altădată. Uneori melancolia este sentimentul ostenelii sau al bătrîneţii care cugetă la sine. Totuşi, în poeme ca *Noaptea de Mai* sau *Perihelie*, o bucurie curată, lipsită de orice zbucium ia în stăpînire sufletul poetului. Alteori, sentimentul regenerării intime, al încrederii în viaţă, cîştigate asupra încercărilor momentului, în poeme ca *Mănăstirea* şi *Lewki*, completează imaginea lirismului macedonskian. Mai în toate aceste cazuri un factor nou intră în acţiune, atingerea întăritoare a naturii. Puternica afinitate a poetului pentru lumea exterioară, mai cu seamă pentru aspectele ei văzute, a fost taina mîntuirii interne a poetului. Inspiraţia lui s-a mişcat printre înfăţişările lumii sensibile, pe care le-a iubit şi care l-au mîngîiat. Cum se înfăţişează oare chipul acestei lumi în poezia lui Macedonski ?

Macedonski este în chip preponderent un vizual. Deşi în lumea senzorialităţii lui, sunetele nu sînt cu totul absente şi, într-o poemă ca *Mănăstirea*, este evidentă tendinţa de a împerechea vizualitatea cu audiţia, ochiul este organul prin care poetul trăieşte mai puternic. „*Poet deci pictor, pictor deci poet*" scrie Cincinat Pavelescu într-un portret aluziv al lui Macedonski. Poetul însuşi schimba uneori pana cu penelul şi visa pentru primul lui născut, după cum îşi aminteşte Traian Demetrescu, cariera unui pictor, stăpîn pe mijloace care ar fi putut să fie şi ale sale. Vizualitatea lui Macedonski a rămas tot timpul aceea a unui artist plastic. Lumea văzută nu-l interesa atît pentru valorile ei de expresie, cît pentru simplele ei valori plastice. Universul sensibil n-are pentru el adîncimi, o viaţă interioară deopotrivă cu a sentimentului în noi. El nu îndreaptă către natură un suflet sensibil şi înrudit, ci mai mult un ochi curios şi atent. Am spune că vizualitatea lui Macedonski este atitudinea unui amator rafinat, pasionat de forme şi culori pe care le studiază cu un fel de minuţie caracteristică. Formalismul estetizant nu este absent din atitudinile literare ale lui Macedonski. Această modalitate a viziunii sale explică afinitatea poetului pentru lucruri, mai ales pentru obiectele de artă cîntate cu o pasiune care este a estetului. *Vasul* sau *Rondelul Cupei de Murano* sînt poezii dintr-o speţă nereprezentată în literatura noastră pînă la Macedonski. Căci au existat şi mai înainte poeţi ai universului sensibil, dar nu în latura lui datorită iscusinţei şi dibăciei umane. Pentru întîia oară în lirica noastră,

cîntecul lui proslăveşte lucrul lipsit de viaţă proprie, dar înnobilat şi spiritualizat prin munca omului. Se va spune că aspectele acestea sînt datorite influenţei parnasiene. Se va putea adăuga că abia prin înrîurirea simbolistă se revarsă în lirica lui Macedonski pietrele preţioase, metalele sau alte materiale pline de preţ şi frumuseţe, diamantele şi safirul, rubinul, perlele şi berilul, alabastrul şi porfirul, cornalina, agata şi sideful, aurul, argintul şi bronzul, santalul, catifeaua şi mătasea. Dar cu toate că apariţia acestor materiale, ca şi entuziasmul estet provocat de ele precum şi de acele opere ale artei care îmbogăţesc şi înalţă mediul nostru de viaţă, răspund unui moment literar european, ele nu se încadrează mai puţin în structura generală a poetului. Desigur, această structură nu s-a afirmat din primul moment. Volumul din 1882 există între coordonate rustice şi naturiste, care nu ne făceau încă să presimţim pe viitorul poet al civilizaţiilor. În *Excelsior* el procedează însă la fastuoasele evocări de artă şi opulenţă din *Ospăţul lui Pentaur*. Tendinţa se accentuează în urmă, pentru ca în grupul poemelor publicate în 1901 în *Forţa morală*, atmosfera estetă, atitudinea unui amatorism rafinat să devie predominantă. Paralel cu această transformare, vizualitatea poetului se ascute, încît picturile lui ajung să întreacă totdeauna nivelul descrierilor convenţionale, rareori părăsit înainte de 1885. Capodopera acestei îndrumări sînt evocările de o mare putere plastică şi coloristică din *Noaptea de Decemvrie*.

După toate cele spuse, ne putem aştepta ce va fi peisajul în lirica lui Macedonski. Desigur, poetului i s-a întîmplat să descrie, în bucăţi ca *Pădure*, din *Excelsior*, o natură concepută ca un mediu al singurătăţii, capabil să mîngîie sufletul rănit de asprimea convieţuirii cu oamenii. Dar această natură rousseauistă nu este aceea în care se afirmă cu mai multă originalitate Macedonski. Peisajul macedonskian este mai degrabă un peisaj eroic, adică unul în care natura fuzionează cu legenda. Modelul lui plastic nu este peisajul lui Rubens, ci peisajul lui Poussin. Natura nu este pentru el o explozie a iraţionalului subuman, ci un cadru nobil de scene legendare şi mitologice ca în *Noaptea de Decemvrie*, *Noaptea de Mai*, *Naiada*, *Bucolica undă*, *Lewki* etc. În *Noaptea de Noiemvrie*, cînd sufletul care a întrecut primele etape ale morţii, este absorbit de slăvi, ceea ce îi apare este o expresie istorică a naturii: Italia, căreia poetul îi adresează una din cele mai frumoase închinări pronunţate în literatura română. Exotismul lui Macedonski, cu a lui curbă geografică întinsă de aici pînă la viziunea de orient din *Acşam Dovalar* şi pînă la japoneriile din *Excelsior*, dar mai cu seamă din *Rondelurile* bătrîneţii, este fructul acelei pasiuni romantice pentru culoarea locală şi pentru pitoresc, în ochii căreia natura apare totdeauna asociată cu valorile civilizaţiei.

Şi totuşi, de cîteva ori Macedonski a scuturat lanţurile de aur care îl ţineau legat, prin partea cea mai vie a interesului său, de om şi de operele lui, pentru a se opri cu o fragedă uimire în faţa florilor, a apei, a cerului şi a luminii. Dar şi atunci, sensibilitatea lui de civilizat n-a selectat o natură sălbatică şi sublimă, ci una idilică, prin care trec fie irizările delicate din *Pe balta clară*, fie marea explozie de claritate din *Mai*. Paleta lui alege atunci rozul, căruia

îi dă o mare întrebuințare, palorile argintului, dar și aurul solar, pe care i-a pictat, de asemenea, cu o mare preferință. În acest univers sensibil de arătări limpezi, grațioase și prietenești își găsea o compensație naturală spiritul vizitat de atîtea ori, în viața lui intimă, de viziunile groazei și ale morții.

Desigur, arta descriptivă a lui Macedonski a evoluat în decursul lungii sale cariere. Totuși, din momentul în care vizualitatea lui ajunge să se afirme, descripțiile sale dobîndesc o evidentă minuție în notarea valorilor locale și a chipului în care nuanțele se îngemănează. Astfel, cînd în *Vaporul morții*, care este din 1883, poetul evocă mormanele de cadavre zăcînd pe puntea lugubrei îmbarcații, pictorul din el nu uită să rețină nuanța exactă a viziunii: *Și zăceau, mormane-nalte, galben-verde muceziți.* Această exactitate ajunge să rafineze asupra amănuntului, încît nu rareori tablourile sale devin cu adevărat încărcate. Procedeul poate fi bine urmărit în poeme ca *Lewki*, unde v. 52—57 sînt numai un exemplu printre atîtea altele posibile:

„Coronată cu zambile, cu narcise presărată,
Catifea sau țesătură de brocart muiată-n fir,
Verdea undă ce, ici-colo, e un aur de Ophir,
Se rostogole alene de fiori cutremurată".

În mod general, mai mult culorile decît formele rețin privirea lui Macedonski. Înzestrarea sa este mai mult a unui pictor, decît a unui sculptor. Poetul a avut totuși sentimentul viu al atitudinilor plastice. Atunci însă cînd ajunge să le exprime, formele se dizolvă în culori și reflexe luminoase ca în acel caracteristic *Dans de Efeb*, pe care îl compune pornind de la un motiv al lui Ivan Gilkin:

„Verzi palmi în jur predomină
Și el, femenin și viril,
Muiat în luciri de beryl,
E-ntreg sidef și lumină".

Cine studiază arta poetică a lui Macedonski înțelege că evocarea și descripția nu istovesc mijloacele foarte complicate ale acestui artist. Totalitatea acestor mijloace cunoaște două mari compartimente, dintre care unul este al evocării vizuale, celălalt al magiei verbale. Poetul este cel dintîi, în literatura noastră, care a ajuns în chip conștient la principiul că poeziei îi aparține domeniul simțurilor. Fastuoasele descripții macedonskiene sînt manifestarea unui senzualist al poeziei, în acord cu acea orientare denumită de Lamprecht a *impresionismului fiziologic*, universală la un moment dat în poezia europeană mai nouă.

Dar alături de acest artist senzual, trăiește în Macedonski un magician al verbului, abil în a mînui energiile lui ascunse. Am arătat și mai sus, amănunțind credințele fundamentale ale omului, ce puteri atribuia Macedonski cuvîntului. Doctrina aceasta era a unui magician, dar și a unui poet. A unui poet care recunoștea în cuvînt o materie prețioasă, vrednică a fi iubită pentru

ea însăşi. Într-o zi, răsfoind un număr recent al revistei *Mercure de France*, organul simboliştilor francezi, găseşte observaţii interesante citate din Rémy de Gourmont asupra valorii cuvintelor în poezie, pe care se grăbeşte să le reproducă la rîndul său şi să le comenteze în *Forţa morală*, I, 1901, 2 : *„Şi cum să nu se priceapă acest ciudat fenomen al unui om care... a formulat... cuvinte atît de revelatoare : — «Vorbele mi-au procurat poate mai numeroase bucurii decît ideile»*". Acest nimic, cuvîntul, e cu toate aceste un substrat al cugetării ; el e necesitatea ei, forma, culoarea şi odoarea. Dar nu iubesc cuvintele pentru aceasta ; le iubesc pentru ele însele, pentru estetica lor personală ; raritatea e unul din elementele acestei estetici ; sonoritatea este celălalt. Apoi, cuvintele au o formă determinată de consoane ; un parfum, însă greu de perceput din cauza infirmităţii simţurilor noastre imaginative". În acest mod se exprimă un literat rafinat, d-l Rémy de Gourmont şi criticul său îl înţelege de minune, căci studiindu-l în Mercure de France, numărul pe noiembrie 1901, lasă să se întrevadă noi orizonturi pentru poezie".

Observaţia lui Rémy de Gourmont era citată cu satisfacţia de a vedea confirmat un program afişat încă din 1890, sub titlul *poezia simbolistă-instrumentalistă* şi ilustrat prin poezii ca *Prietenie apusă*, *Bătrîna stîncă* sau *În arcane de pădure*. După doi ani, în *Literatorul* 1892, 2, apare şi manifestul noului curent, *Poezia viitorului*. Dar dacă toate aceste sînt manifestări ale maturităţii, nici tinereţea poetului n-a fost străină de concepţia poeziei ca o artă chemată să dezvolte toate virtualităţile materialului verbal. Astfel, volumul din 1882 foloseşte cu multă preferinţă procedeul armoniei imitative, în poezii ca *Lupta şi toate sunetele ei*, citată şi mai sus sau în *Înmormîntarea*, unde intenţia de a imita glasul metalic şi tărăgănat al clopotului dă naştere unor versuri, ca următorul :

„Un an, — dînd d-ani, leag-an d-an, — d-ani vani"

În *Ecourile nopţii*, pe care poetul o comentează cu evidentă autosatisfacţie în *Literatorul*, I, 1880, 3, orice substanţă lirică reală este abolită în favoarea jocului care constă din a repeta după fiecare vers de 8 silabe ultimele două sau ultima silabă, care trebuie să constituie însă un cuvînt cu înţeles şi funcţiune precisă în structura logică şi gramaticală a strofei :

„Inima-mi ce se îmbată,
Bată,
Bată căci beat de amor,
Mor !

Pe braţe-mi iată se-nclină
Lină ;
Viaţa să-mi ceară i-aş da,
Da !

Afară sînt nori, furtună,
Tună !
În casă, pace și traiu,
Raiu !

Cu buzele-n foc brunite,
Unite,
Nu mai formăm amîndoi
Doi !" etc., etc.

Deocamdată, vocabularul poetului nu diferă prea mult de acel al confraților săi munteni în intervalul 1870—1880, cînd influența lui Eliade nu era încă înlăturată în întregime. Poeziile pe care le grupează în 1895 volumul *Excelsior* deschid încă mai larg porțile neologismelor, cuvintelor savante și tehnice, poate nu atît din nevoia de a împărtăși un conținut intelectual mult îmbogățit, cît din acea senzualitate verbală, a cărei confirmare îi plăcea s-o găsească în observația lui Rémy de Gourmont. Răsfoirea acestui volum aduce sub ochii cititorului o limbă bogat nutrită din neologisme, cu o savoare neolatină crescută mult peste impresia pe care folosința limbii noastre o sugerează îndeobște. Termeni ca **transcendental, magie, fantasme, lugubre predominante, mister, dezastru, ultragiu, diezat, splendoare, himeră, destin, escortă, confine, sugestiv, fugitiv, masculin, feminin, triumf, declin, enigmatic, colos, desfidere, brutal, exală, Germinal, pretexte, tumular, esență, divină, hidos, azur, diademă, mizerie, haos, spectacol, oribil, mandibule, gigantic, difuză, a trona, diamantate, astre, magnific, a gravita, eliptic, solar, vibrare, a poseda, magnetic, marasm, melopee, ivoriu, extaz, piramidal, abis, inert, auroră superbie stigmat, lasciv**, etc., etc., alcătuiesc laolaltă un idiom poetic pe care nu-l mai vorbise nimeni înaintea lui Macedonski și care conferă operelor lui o armonie bogată și savantă. Mai tîrziu, Macedonski a socotit că folosința neologismelor în opera sa este excesivă, încît refăcîndu-și către bătrînețe poeziile, în manuscrisul care a constituit una din temeliile ediției mele, a înlocuit adeseori neologismul întrebuințat la început cu termenul neaoș corespunzător. Dar oricît de întinsă ar fi fost încercarea lui Macedonski de a reduce sfera neologismelor sale, armonia specifică a cîntecului său s-a putut atenua, dar n-a fost cu totul modificată.

Poetul cuvîntului, asociat în Macedonski cu poetul imaginii, cunoaște de altfel și alte procedee, în afară de acest apel la neologismul eufonic. Mai cu seamă, îndată ce influența parnasiană trece prin scrisul său, el urmărește neconteni să bată versul în efigie, ajungînd adeseori la concizie lapidară și sentențioasă :

„Și din trunchiul mort cum naște viața verdelui lăstar,
Din coșciug, închis aproape, iese zbor de biruință"

(Lewki)

„Ca din iarna-nghețătoare naște caldă primăvară,
Și că giulgiurile morții sînt drapări de-nvingători".

(Mănăstirea)

Poezia simbolist-instrumentalistă aducea într-acestea o altă estetică. Formula aceasta nu aspira către plasticitatea versului, ci înspre sugestia muzicală pe care adevăratul poet știe s-o comunice prin sunete și ritmuri, alese cu bunăștiință și abilitate. Căutînd să amănunțim mai de aproape cuprinsul programului simbolist-instrumentalist, așa cum se afirmă în exemple sau în prea succintul comentariu din *Literatorul*, 1890, 2, întîmpinăm o serie de figuri sonore pe care Macedonski le-a întrebuințat și mai înainte și după aceea, cu o preferință care împrumută tehnicii sale poetice marca ei distinctivă. Una din aceste figuri sonore este rima interioară, pentru care comentariul citează versurile din *În arcane de pădure :*

„Pentru ce e **armonie** e **mînie** fără scop

. . . .

Aurora — **ntîrziată** nu s-**arată** sub frunziș".

Procedeul a fost foarte deseori întrebuințat de Macedonski. Uneori el se combină cu procedeul **aliterației, pentru** a produce armonia savantă din *Epoca de aur :*

„Sub cerul de zori printre nori
Surpare de roze din raze
Și ochi rourați de extaze
Și flori peste tot și fiori...".

Comentariul indică apoi schimbarea ritmică în ultimul vers al fiecărui din cele trei catrene care compun poezia *În arcane de pădure :*

„În arcane de pădure întunerec ce spăimîntă,
Frunza tace lîngă frunză și copac lîngă copac ;
Noapte tristă, noapte mută, noapte moartă, cer opac, —
Dar privighetoarea cîntă, dar privighetoarea cîntă".

Trecerea de la versul trohaic cu o singură cezură mediană la unul care adaugă încă o cezură după prima și după a noua silabă, îmbogățește tabloul ritmic cu un efect neașteptat, deopotrivă cu al cîntecului privighetoarei în adîncimea pustie a nopții. Dar cel mai frecvent printre procedeele muzicale ale lui Macedonski este refrenul. Refrenul domină întreaga tehnică poetică a lui Macedonski. În tehnica refrenului se declară caracterul magic al poeziilor lui Macedonski, virtutea lor înfășurătoare și obsedantă. Repetarea primului vers la sfîrșitul strofei de patru este un mijloc de nenumărate ori folosit de Macedonski. Alteori sistemul refrenelor este mai complex și armonia muzicală care rezultă devine mai amplă și mai bogată. Astfel, în poezia *Prietenie*

apusă, nu numai primul vers dar şi alte versuri din cuprinsul poemei revin de mai multe ori (aidoma sau în formă modificată), încît întreaga compoziţie este făcută dintr-o alternanţă de refrene, între care sînt prinse versurile rămase nerepetate. Structura unor astfel de poeme este esenţial muzicală. I-am putea da numele de compoziţie împletită. Interesant ar fi de urmărit şi structura *Nopţii de Decemvrie*, căreia multele împletiri ale refrenurilor sale îi dau caracterul unei adevărate bucăţi simfonice. Tot prin procedeul refrenului sînt construite *Rondelurile*. Poeţii *Literatorului*, un Cincinat Pavelescu, un Alexandru Obedenaru, scriseseră rondeluri înaintea lui Macedonski, aplicînd însă tehnica refrenului care aparţinea în chip propriu şefului şcolii[1]. Poetul a recunoscut oarecum bunul său în această formă fixă, folosită de secole în lirica apuseană. A adoptat-o deci, pentru a găsi în ea cadrul de lucru al bătrîneţii sale. Macedonski sfîrşeşte astfel ca poet muzician, ca meşter al cuvîntului, o calitate care, în înzestrarea sa, a alternat cu aceea de poet descriptiv şi vizionar, pentru a realiza una din cele mai complexe formule ale literaturii româneşti.

Proza lui Al. Macedonski

Activitatea de prozator a lui Alexandru Macedonski nu este tot atît de veche ca aceea a poetului, dar ea datează totuşi din prima sa epocă. Cele dintîi dintre producţiile lui în proză apar în micile ziare pe care le conduce sau la care colaborează în deceniul 1870—1880. În fruntea bibliografiei sale se înscrie relaţiunea de călătorie *Pompeia şi Sorente* (în *Oltul*, II, 1874, 37—47), căreia îi urmează povestirea lacrimogenă *Cîinele din Văcăreşti* (*Oltul*, III, 1875, 27) şi *Cîrjaliul* (*Stindardul*, I, 1876, 12—14), povestea romantică a vestitului haiduc turc, refugiat în Ţările Româneşti pe la începutul veacului trecut şi care cucereşte, prin frumuseţe, generozitate şi vitejie, pe fiica unui boier. Povestitorul îşi împrumută uneori motivele sale din sfere mai îndepărtate, fie că prelucrează *Legenda Lordului-Primar de Londra Whittington* (*Vestea*, I, 1877), fie basmul sîrbesc *Lîna de aur* (*Vestea*, II, 1878). Din rîndul acestor prime povestiri, în care abia în *Cîrjaliul*, prin preocuparea de a obţine culoarea în descrierea vestimentară a eroului său, întîmpinăm ceva ca o anticipare a

---

[1] În *Literatorul*, 1892, 3, Cincinat Pavelescu publică un *Rondel* (datat din 24 iulie 1892), care poate fi socotit drept modelul rondelurilor de mai tîrziu ale lui Macedonski. În *Lit.*, 1893, 10, C. Pavelescu revine cu un nou rondel: *Cadavrul*. Un Dem. Moldoveanu i se asociază cu *Schînteieri*. Exemplul găseşte şi alţi imitatori. În *Românul literar* din 13 iunie 1893, Al. Obedenaru publică rondelul *Pumnal*, căruia la 20 iulie îi urmează *Hîrcă*. După trei ani, în *Rom. lit.* din 15—16 noiembrie 1896, Obedenaru publică alte trei rondeluri. Interesul pentru această formă fixă era de altfel mai vechi în redacţia *Românului literar*, unde încă de la 15 iulie 1891, un necunoscut descrie structura rondelului după A. G. de Longtemps şi dă un exemplu din Th. de Banville, pe care îl însoţeşte cu o slabă mostră românească, rămasă nesemnată. Interesant este de adăugat că redacţia literară a *Românului* stătea în această epocă sub influenţa lui Macedonski.

procedeelor de mai tîrziu, numai *Aşa se fac banii* (Vestea, I, 1877, 22), povestire vrînd să ilustreze mentalitatea fatalistă a Orientului, este reluată în epoca de maturitate a scriitorului, dînd loc naraţiunii în limba franceză *Comment on devient riche et puissant*, reprodusă în *Opere*, III. Povestirea *Aşa se fac banii* aparţine aceluiaşi ciclu de legende orientale din care face parte şi *Meka şi Meka* (*Românul* din 13 ianuarie 1890 şi *Lit.*, 1893, 2), pe care Macedonski a prelucrat-o apoi în forma poemei *Noaptea de Decemvrie* (v. *Opere*, I, *Note*, pag. 433 şi urm.). Mult mai tîrziu, probabil după 1916 şi, în tot cazul, după ce scrisese versiunea franceză a povestirii, Macedonski se gîndeşte să compună pe acelaşi motiv un scenariu cinematografic în limba franceză, desigur prima lucrare de acest fel alcătuită de un român. Am reprodus în notele ediţiei mele acest interesant text, regăsit după ani şi ani în arhiva poetului.

O dată cu anul 1880 şi cu apariţia *Literatorului*, activitatea de prozator a lui Macedonski intră într-o nouă fază. Din acest an datează şirul evocărilor unor figuri pitoreşti din trecutul societăţii noastre, întrunită în *Cartea de aur* sub titlul *Năluci din vechime*. Prototipul unor astfel de compoziţii trebuie căutat în proza memorialistică a lui Costache Negruzzi, cu deosebirea că aci elementul pur descriptiv este mai dezvoltat. Urmează o epocă de tăcere de mai mulţi ani, în timpul căreia apare totuşi *Casa cu No. 10* (1883), în care procedeele descriptive sînt aplicate lucrurilor, în prima *natură moartă* a literaturii noastre, tradusă de Jules Brun, pentru interesul ei pitoresc şi documentar, în *Journal des Débats* din 1895. În aceeaşi vreme iau naştere marile nuvele ale lui Macedonski, *Zi de August*, *Pe drum de poştă*, *Din carnetul unui dezertor*, *Între coteţe*, *Nicu Dereanu*, *Dramă banală*, publicate deopotrivă în cursul anului 1886. După cum rezultă dintr-o amintire a lui Traian Demetrescu, Macedonski profesa atunci un crez literar naturalist, împreună cu admiraţia fanatică pentru arta literară a unui Flaubert şi Zola. Naturalismul plutea în atmosferă şi, sub aceleaşi influenţe, se produseseră cu puţini ani mai înainte debuturile literare ale lui Barbu Delavrancea şi Duiliu Zamfirescu. Procedeele naturaliste sînt vizibile la Macedonski, mai întîi în atitudinea descriptivă, apoi în gustul pentru analiza psihologică şi pentru prezentarea unor caractere ciudate, în fine în înclinaţia de a pulveriza evenimentul narat în detaliile comune ale vieţii sociale într-unul din momentele ei, după cum se întîmplă în povestirea naturalistic intitulată *Dramă banală*.

După 1886, proza lui Macedonski continuă a dezvolta elementul ei descriptiv, numai că latura ei pitorească şi documentară cedează acum în avantajul descrierii pentru descriere, artei rafinate a efectelor de culoare şi de lumină, în bucăţi ca *Soare şi grîu*, *Moară pe Dunăre*, *O noapte în Sulina*, *Pădurea Ulmilor*, *Bucureştii lalelelor şi ai trandafirilor*, etc., în acord cu tehnica simbolistă a sugestiei indirecte (a unui sentiment printr-un peisaj), practicată în aceeaşi vreme de Macedonski şi în poezia sa. Îndepărtarea de naturalism nu încetează de a face progrese într-o direcţie a fanteziei, a anticipărilor de viitor şi chiar a povestirilor utopice, ca în *Maestrul din oglindă*, *Vraja lunei* sau ca în *Oceania — Pacific — Dreadnaught*, în care fantezia, ştiinţifică, după modelul unui Jules Verne şi Wells, se îmbină cu viziunea

apocaliptică a hipercivilizaţiei. Inscripţia memorialistică şi autobiografică nu este abandonată însă niciodată, ca una care corespunde structurii mai adînci a scriitorului.

Cu toată trecerea sa prin naturalism, o etapă căreia Macedonski îi datora creaţiile sale nuvelistice cele mai de seamă, motivele mai adînci ale activităţii sale de prozator au rămas totdeauna pornirile înrudite de a-şi reaminti şi de a se spovedi. Nuvelistul, portretistul, povestitorul nu se decid să scrie pentru a nota ceea ce se petrecuse în jurul său şi ceea ce era străin de sine, ci pentru a-şi aminti propriile sale împrejurări din trecut, oamenii care îi străjuiseră copilăria şi pentru a se mărturisi pe sine însuşi. În filigramul întregii opere de prozator a lui Al. Macedonski stă chipul scriitorului însuşi. Un curent de lirism autobiografic şi memorialistic o străbate tot timpul.

Îndemnul memorialistic şi autobiografic îmbrăţişează, mai la toţi scriitorii mişcaţi de resortul lui, mai cu seamă vremea copilăriei şi a primei tinereţi, pentru că aci regăsesc ei nu numai amintirea cea mai scumpă a vieţii, dar în acelaşi timp pe aceea a evenimentelor hotărîtoare, capabile să explice întreaga orientare a omului de mai tîrziu. Dorinţa scriitorului de a se oglindi într-o operă autobiografică şi memorialistică este în aceeaşi vreme şi o dorinţă de a se înţelege pe sine, de a se explica, ceea ce se poate obţine mai bine prin evocarea originilor şi a primelor impresii ale vieţii. Confirmînd întru totul psihologia oricărei opere memorialistice şi autobiografice, Macedonski priveşte mai întîi către copilăria lui, petrecută în parte la moşiile părinţilor, în mijlocul unor moravuri patriarhale, ale căror amănunte sînt folosite drept cadru nuvelistic în *Zi de august*. Într-un ton categoric memorialistic este însă compusă bucata *Verigă-Ţiganul*, cu evocarea împrejurărilor de la curtea unor mari proprietari rurali din Oltenia, cum fuseseră bunicii din partea mamei scriitorului, cu amintiri despre evenimentul dezrobirii ţiganilor, o dată cu *„libertana lui Iliad, a lui Magheru, a lui Tell, a lui Rusetachie-Berlicu şi a lui Firfirică Brătianu“* şi cu zugrăvirea vieţii îmbelşugate, chiar pentru iobagii chemaţi la renumitele **govii** olteneşti, petreceri rînduite de boierii locului, în timpul cărora ţărănimea adunată la joc şi băutură se înfăţişa proprietarului cu darurile cele mai felurite. Rosturile casei şi ale curţii, peste care domnea cu străşnicie Cucoana Păunica, poate bunica poetului, sînt redate în *Bariera Şimnicului ;* după cum amintiri despre unele asprimi ale vieţii, puţin păzite încă de înlesnirile civilizaţiei, revin în *Trecerea Olteţului*.

Petrecerile în cadrul idilic al moşiilor părinteşti alternau cu cele în pensionatul din Craiova şi în mijlocul întregii societăţi a Capitalei Banilor, unde *Drama banală* consemnează evenimentul de la 1866, plebiscitul pentru aducerea dinastiei străine, la care copilul asistă cu o uimire pe care nu o va uita. La Bucureşti se istovise ultima domnie pămînteană, de amintirea căreia Macedonski a rămas legat în tot timpul vieţii sale, dar despre care nuvelele sale vorbesc desigur mai mult în povestirile părinţilor. În *Caii negri* fulgeră o clipă viziunea unei după amiezi de primăvară la Şosea, cu multele echipaje boiereşti încrucişîndu-se cu al lui Cuza-Vodă, privind cu discreţie către doamnele înfoiate sub malacoavele lor. Generalul Macedonski, tatăl poetului, este comandant al Oştirii, Secretar de Stat şi Şef al Ştabului domnesc. Trecerea

lui prin furnicarul Şoselei, într-o trăsură străjuită de lachei în livrele şi trasă de doi cai vopsiţi în negru, este aceea a unui om plin de sine. Familia Macedonski, sub noua domnie a lui Carol, care îl foloseşte din nou pe general după o dizgraţie trecătoare, locuieşte la Craiova. Aci primeşte într-o zi mama poetului o telegramă cu un cuprins îngrijorător. Chemată grabnic la Bucureşti, ea îşi găseşte soţul mort, poate otrăvit, după cum o va repeta de atîtea ori poetul. Călătoria în trăsură de la Craiova la Bucureşti, cu schimbări de cai la fiecare poştă, într-o noapte şi o zi pline de gînduri chinuitoare, în timpul cărora amintirea întregii vieţi a generalului şi a felului său de a fi se încrucişează cu aprehensiunile momentului, sînt descrise în *Pe drum de poştă*, desigur una din creaţiile cele mai de seamă ale întregii activităţi de prozator a lui Macedonski. Viziunea goanei pe deşelate a surugiilor, teroarea călătoriei în noapte, apoi întîlnirile drumului, o lae de ţigani amestecată din *„rudari, lăieţi şi netoţi"*, regimente în marş, Piteştii cu prăvăliaşii apăruţi la porţile lor pe uliţa cea mare, prunăriile Găeştilor cu casele lor boiereşti împodobite cu pridvoare de zid pe stîlpi, împrejurimile Bucureştilor şi atîtea alte amănunte sînt redate prin trăsături neuitate. Tînărul de 14—15 ani întovărăşind pe mama lui ajunge la o primă cunoştinţă de sine, care îi prilejuieşte memorialistului de mai tîrziu unul din puţinele sale autoportrete:

„Nici muma nici tatăl lui, nici fraţii şi nici camarazii de o vîrstă cu dînsul, nu ghiceau ce aripi de soare are la suflet, şi în ce tăvăliri de noroaie l-ar fi dus gîndul, dacă acesta l-ar fi părăsit. Ochii lui erau mai totdeauna coperiţi de o ceaţă, aşa că părea nepăsător pentru tot ce se petrece împrejuru-i şi că umblă dormind pe picioare. Dar el vedea tot, simţea tot, se înduioşa de cea mai mică suferinţă, iubea cu patimă pe mama lui, deşi ascundea cu îngrijire oricui simţirea şi gîndul lui. Era slab, şi cu toate acestea, mîinile îi erau cumplite. Pe fratele său mai mare, care-l lovise într-o zi, îl urmărise prin toată curtea cu un cuţit şi acesta, din puţin scăpase ca să nu fie omorît. Era, în sfîrşit, de o mîndrie nesuferită, dar şi de o bunătate ce nu cunoştea margini. Nu citise la acea vîrstă pe Lara, şi s-ar fi putut zice că e fiul lui. Simţirea lui era atît de ascuţită sau de bolnăvicioasă încît, dacă mintea nu i-ar fi fost puternică, această simţire l-ar fi dus la nebunie. Aşa bunăoară, nimeni nu ştia pentru ce-şi umplea el buzunarele cu pietre, cu hîrtii, cu bucăţele de lemn, cu toate nimicurile ce întîlnea în drum, cînd, în această privinţă, se supunea unui îndemn lăuntric mai mult decît copilăros, dar nespus de duios. Ce-şi zicea cînd ridica toate aceste fleacuri de jos, mişcat, uneori pînă la lacrimi, era că lucrurile acelea n-au să mai fie întîlnite sau văzute de dînsul niciodată...".

Ciudat este că din relaţiunea memorialistică şi autobiografică a lui Macedonski lipseşte evocarea călătoriilor sale de tinereţe în Austria, în Elveţia, în Italia, din care poezia sa a păstrat atîtea ecouri. În schimb trecerea pe la Sulina, într-o calitate oficială, îndată după alipirea Dobrogei, va prilejui bucata O *noapte în Sulina*, cu vii accente descriptive ale unui orientalism dobrogean, cele dintîi dintr-o serie care se va continua, în operele atîtor scriitori, pînă în zilele noastre. Omul de mai tîrziu, luptînd cu multele greutăţi

ale existenței, uneori cu lipsa cea mai cumplită, trăind în îndoitul sentiment al umilinței impusă de viață și al mîndriei recucerită prin artă, va depune mărturia sa în bucăți precum *Pomul de Crăciun*, *Scrisoarea de la Dumnezeu*, *Nuvelă în scrisori*, *Maestrul din oglindă*.

Un sector cu interesul lui propriu îl alcătuiește în această parte a operei lui Macedonski descrierea vechilor București, cu pitorescul lui arhitectonic și cu farmecul lui domestic în *Casa cu No. 10* sau în unele din paginile bucății *Între cotețe* și cu însemnări pline de viață despre oamenii de altădată și moravurile lor în *Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor*.

„Cît de amărîtă să le fi fost viața, ei își puneau flori la pălărie, luau cîte un lăutar-doi să le tragă cîte un pui de cîntec, se duceau să petreacă primăvara pe Cîmpul Lalelei, făceau Maiul cu miel fript și cu ouă răscoapte pe iarbă verde; trăgeau toamna la măsea mustul-mustulețul și, în sfîrșit, își trăiau viața înainte pînă ce o isprăveau cu dînsa, de erau duși să fie înmormîntați în preajma cîte unei biserici. Să fi văzut atunci cu cîtă veselie erau purtați către locașul cel din urmă. Cei rămași, rude ori prieteni, așterneau cu un cearceaf alb un fel de targă, ce era apoi ridicată de doi inși la cap și de doi la picioare și dusă sub oraniscul de mătase pembe sau de catifea portocalie mărginită cu ciucuri de fir și sub care răposatul o lua spre biserică, în mijlocul unui vesel taraf de lăutari“.

Cine dorește să extragă însă tot ce conține opera analizată aci despre omul care a creat-o, trebuie să treacă dincolo de latura în care acesta își amintește sau se confesează, la fizionomia morală a caracterelor aduse de el în scenă. Cîteva din acestea prezintă, între ele, un netăgăduit aer de rudenie.

Macedonski a zugrăvit o parte a firii lui în figuri ca a lui Pandele Vergea din nuvela *Între cotețe* sau ca aceea a lui *Nicu Dereanu* din bucata cu același titlu, pentru a nu mai vorbi de Odorescu din *Cometa lui Odorescu*, care întruchipează oarecum satira caracterului prezentat în povestirea anterioară. Toți aceștia sînt naturi fantaste și veleitare, oameni atinși de morbul paranoic, pierduți în imensitatea oceanului lăuntric, cu legăturile retezate către realitatea externă, prigoniți de o obsesie stranie sau de visul steril al unei opere niciodată împlinite. *„Firește, sînt un biet nebun“*, se tînguie poetul într-unul din *Psalmii* lui. Iar în *Pe drum de poștă*, el a evocat odată stările visului său, smulse unui subconștient deosebit de bogat:

„Vărsatul zorilor apucă pe drumeți departe de Pitești cu două poște. Dar somnul ce coborîse pe băiat, rămăsese plin de aceeași beznă. Ea, de pe cîmp, îi pătrundea în ochi pe sub pleoape, și alerga după trăsura fulgerată de aceleași licăriri ale felinarelor cu lumină galbenă și roșie. Copacii de pe culmi se prefăceau, în visul lui, în năluci negre, — în haiduci cu căciulile înfundate pe ochi, care se țineau după trăsură, și care se apropiau uneori de portițele ei pînă a le atinge geamurile. Alte dăți, aceiași copaci, coborîți și ei de pe culmi, dau goană caretei, o ajungeau, o întreceau, rămîneau în urmă și iar o ajungeau, însă în loc să mai fie haiduci, erau călugări cu glugi pe cap negre, care pe deșelate goneau sub ei cai, se lungeau-se lungeau, creșteau-creșteau sau se poceau cum le venea mai cumplit. Vîntul le fîlfîia mantalele și glugile; se schimbau în demoni; se înmulțeau cît cuprindeau dealurile și văile;

erau în fața, în urma și împrejurul trăsurii. În visul lui, îl mai ajungeau de pe muchia dealurilor, spăimîntătoare hohotiri de rîsete și fioroase fîșîiri. Dar ceva era și mai grozav: brațele și degetele dracilor se subțiau; mîinile li se agățau de portiță, una o deschidea; iar doi dintre demoni săreau înăuntru. Într-o clipă, unul își înfigea ghiarele în gîtlejul copilului, îi oprea strigătul, pe cînd altul i se așeza grecește pe piept, și rînjea, sfîșiindu-i cărnurile, scotocind cu unghiile pe sub coaste...".

Numeroase sînt paginile care pot fi spicuite în opera lui Macedonski, ca o mărturie a intensității visului său în stare de somn sau de veghe. Această pornire revine și se dezvoltă mult dincolo de marginile normalității în Pandele Vergea, bucureșteanul de 35 ani, cultivînd, în solitudinea gospodăriei sale de burlac, mania, deocamdată inofensivă, a creșterii păsărilor de curte, a speților celor mai rare și mai felurite. Simptomatica lui Pandele Vergea era cu totul limpede. Crezîndu-se chemat pentru cercetările naturii, el crescuse altădată furnici, gîndaci de mătase, broaște, șopîrle, pești, vînzîndu-și pentru a le întreține și înmulți una din cele trei moșii părintești. Acum creștea păsări și în mania lui se strecura o sugestie deșuchiată, gîndul însoțirii cu neamul păsăresc și al transformării lui în ființă cu pene și fulgi. Ca cenușereasa din poveste, el se visează acoperit de caldele viețuitoare ale curții, în timp ce vechea lui fire se alterează și alta nouă îi ia locul:

„*Simțea că i se întîmplă ceva nefiresc, pe care însă nu-l înțelegea. Tot ce știa era că hainele i se subțiază pe corp, că i se zdrențuiesc, că-l lasă gol, și că un fel de picoteli încep să-l înțepe. Ho! Ho! — pricepea în sfîrșit ce se petrece. Răbdă durerea, o binecuvîntă chiar. Erau fulgi, fulgi ce aveau moliciunea catifelei, fulgi galbeni și cenușii ce-i creșteau, ce se înmulțeau, ce-i acopereau picioarele, ce i se urcau pe piept, năvălindu-i spatele, brațele, gîtul, și sfîrșind prin a-i coprinde obrazul, prin a-l cuceri întreg*".

Curtea lui Vergea devine neîncăpătoare pentru a cuprinde înaripata gintă. Ultima parte a averii părintești este vîndută spre a putea adăposti, într-o gospodărie lărgită, neamul ornitologic în creștere. Dar cînd sărăcia care nu întîrzie să vină îl împiedecă pe Vergea să-și hrănească orătăniile, se întîmplă un lucru neobișnuit. Zburătoarele curții, revoltate împotriva omului, grupate în brigăzi, în regimente eroice și în batalioane de asalt, conduse de state-majore și de comandanții lor, asediază pe ciudatul burlac, îl atacă și-l rănesc, lăsîndu-l pe jumătate mort și cu mințile pierdute. Este o pagină de umor grotesc aceea a atacului păsărilor, din filiația *Batracomiomahiei* și a eposurilor animaliere ale evului mediu, după cum transformarea omului într-un exemplar dintr-o altă speță zoologică ne duce cu gîndul la *Metamorfozele* ovidiene și la descendentele lor recente, *Die Verwandlung* a lui Fr. Kafka și *Femeia schimbată în vulpe* a englezului D. Garnet. Macedonski obține în această împrejurare noi pagini descriptive, cu tonurile sarcasmului său specific în acompaniament.

Nicu Dereanu nu este un gospodar singuratic ca Pandele Vergea, ruda lui bună, ci un om al străzii și al cafenelei, student și funcționar, un visător și boem nefericit. De pe banca, situată în fața Universității, el privește în lungi seri de vară statuia lui Heliade:

„Ochii lui mari și negri împrumutau fakirilor nemișcarea lor, pe cînd cu gîndul se ducea spre lumi cu totul altele decît ale vieții zilnice. Privirile lui erau răpite, cîteodată, și de vedenii mai pămîntești. Statuia lui Heliade avea, între altele, darul să-l farmece. Și cu toate că nu știa că acest monument se datorește celui mai mare sculptor al Italiei de astăzi, el nu se lăsa să fie tîrît de criticile scitice ale cărturarilor cu vază care nu găseau cuvinte să batjocorească pe împietritul uriaș, în ura lor împotriva celui care întemeiase nu numai limba și literatura română, dar înviase și sufletul latin între Carpați și Dunăre. Simțirea lui pricepea măreția și frumusețea acestei statui, cu care aproape că nu se poate potrivi nici o altă operă a sculpturii din zilele de astăzi. Ca un tribun care își încheia discursul, așa Heliade de pe soclul lui de marmură își încheia viața cu o firească și blajină plecare a capului și corpului în fața poporului pentru a cărui redeșteptare luptase atîta... Oh! Heliade! — Dar pentru ce n-ar fi și el un urmaș al lui? pentru ce nu i-ar crește și lui aripi sufletești care să-i ducă într-o zi numele, oricît de necunoscut ar fi astăzi, în inima fiecărui român?“.

Aprins de idealul latin al gloriei, el se chinuiește să găsească o cale capabilă să-l călăuzească spre ea. Ar fi putut deveni poet, legist, orator. Tînărul se instalează în cele din urmă în visul unei mari invenții, a mișcării perpetue. Ce l-ar putea împiedica oare s-o realizeze? Fulton și Daguerre n-au fost și ei luați drept nebuni? Visul lui deapănă activ o soartă de faimă și putere. Altădată, el visează glorie în războaie, cînd generalul căzînd, Dereanu ia comanda și duce armatele la victorie. Dar cînd bogata lui fantezie îl lipsește de slujba care îl hrănea cu zgîrcenie, muritor de foame, Dereanu ocupă pînă la ore tîrzii scaunele cafenelelor, pribegește apoi pe străzile iernatice ale Bucureștilor și numai cerul milostiv îl adoarme și-l ajută să treacă dincolo, într-o lume mai bună. Tot un boem al epocii este și Odorescu, descoperitorul unei comete, pe care îl rectifică intervenția contondentă a unei mătuși prozaice. Astronom, ca și Macedonski, discipol al lui Flammarion, Odorescu nu este victima tragică a fanteziei lui, ci paiața ei hazlie, pe seama căreia poetul crede că poate glumi. Cadrul de viață al tuturor acestor figuri este orașul mare, Capitala noastră, din al cărui furnicar uman Macedonski alege, pentru a ni le înfățișa, exemplarele ratate ale inteligenței, larvele genialității, față de care el resimțea o adîncă și caracteristică afinitate.

Sensibil deopotrivă la farmecul rural și la cel urban, Macedonski realizează în sine îndoita formulă a unui **amator ruris** și **amator urbis** din versurile lui Horațiu. Primele amintiri ale vieții îi veneau din mediul sătesc ale cărui peisaje și ai cărui oameni, cu moravurile lor patriarhale și cu senzualitatea lor naivă și directă, le-a înviat în povestirile sale. Iubitor al naturii și al ruralității, Macedonski nu este însă un scriitor populist, ca un Barbu Delavrancea sau ca atîți din scriitorii care le-au urmat. Perspectiva sa asupra naturii și vieții sătești este a unui estet, care amestecă în viziunea sa amintiri clasice. Astfel, peisajul Stambuleștilor, pe malul Plăviței, proprietatea pitarului Stambulachie, i se pare *„un colț al unei Elade de odinioară“ (Zi de august)*. Iar copiii care înconjură trăsura călătorilor opriți undeva între lanuri de grîu, i se par descendenții unor vechi neamuri clasice:

„Copii ai cîmpului, piepturile li se arătau pîrlite de sub cămășile desfăcute; pulpele și picioarele le aveau goale. Apropiați cu totul de fire, ei duceau mintea spre timpurile dintîi ale Lațiului, ale Samniților și Sabinilor. Dar vreo doi, pistruiați, și cu un tort de aur roșu încurcat pe cap, păreau copii ale acelor triburi de Iranieni care se credeau de-a dreptul coborîte din soare, și care-și făcuseră din Helios singurul Dumnezeu".

Deosebit de legat s-a simțit totdeauna Macedonski de peisajele Olteniei, pe care, în felul modernilor, prin tehnica transpunerii de senzații, i le evocă odată cîntecul lui Verigă-Țiganul:

„În ochii lui se aprindea un soare puternic, pe cînd, de sub arcuș, îi curgea Jiul cu luncile și poienile lui, cu Ilene-Cosînzene așteptîndu-și feții-logofeți în razele de argint ale dimineții, ori învîrtind hore în asfințitul soarelui, cu sălbi de mai costandinați la gît. Dar încet-încet, ajungea la rîuri și la pîrîuri, și arcușul i se domolea, nu mai era arcuș ci Amaradia și Gilortul pe albiile lor; gongonea ca ele pe sub zăvoaiele de ulmi, și se schimba în povestea mărginirilor de codri, cînd mai erau braniști ca ale Cornetului și Adîncatei, în care să viersuiască pișca-n-floare cu pene de aur și cu cioc de mierlă. Dar Verigă își lăsa deodată vioara, și luîndu-și aci naiul, aci frunza, Oltul cu toți voinicii lui, cu aurul lui de sub roșiile și rîpoasele maluri ale Slatinei, cu haiducii lui pîndind în noptoasele păduri ale Teșliului, își umfla apele, amenința cu ele pe dușmani, le seca și iar și le umfla, și sfîrșea prin a-și toarce duioșia în sunetele neasemănatei doine ce face pînă și pe străin să plîngă".

Dar în afară de aceste aspecte romantic-estetice ale evocării, Macedonski cobora prin amintire, în lumea satelor, cu fiorul regretului pentru pacea și îmbelșugarea vechilor așezări, așa de temeinic cristalizate, încît fiecare, proprietar și țăran, trăiau ca într-un cadru dăruit parcă de natură. Spre deosebire de Delavrancea și de atîți reprezentanți ai realismului rural de mai tîrziu, Macedonski înfățișează în pictura mediului rural punctul de vedere al unui conservator. Duiliu Zamfirescu va veni mai tîrziu să adîncească această brazdă a viziunii.

La celălalt pol al înclinației lui Macedonski stă gustul pentru farmecul orașului mare, pe care, în literatura noastră, îl descrie cel dintîi. Pictor al peisajului urban, Macedonski ne-a dat în nuvela *Între cotețe* cîteva tablouri tipice, zugrăvite cu măreție. Iată revărsatul zorilor asupra Bucureștilor:

„Înecat încă de întunerec, orașul își lăbărța sub deal deșirările lui de uliți, urca spre înălțimile Pieței Teatrului, se cocoța pe Dealul Spirei, pe urcușurile Mitropoliei, și curgea, de la apus la răsărit, cu aceeași năvală uriașă. Casă cu casă, și uliță cu uliță, Bucureștii păreau că se îmbrîncesc pentru a-și face loc să intre mai iute în lumina zilei. Clădirile, cu unghiurile șterse, cu coperișurile vălmășite, luau înfățișări ciudate, și se îndreptau spre depărtări ca niște mari talazuri de beznă. Teatrul, într-o parte, și Spitalul Militar într-alta, pluteau deasupra lor ca niște mari și negre vapoare. Unul după altul, felinarele se stingeau și, apropiind nălucă de nălucă, le amesteca într-un singur morman de negură pe care îl culcau peste Bucureștii mistuiți din fața pămîntului".

Altădată întîmpinăm evocarea unei mişcări de stradă ; altădată un incendiu izbucnit în chiliile unui schit.

O grupă aparte în opera de prozator a lui Macedonski o alcătuiesc poveștirile și alegoriile epocii finale atît de caracteristice pentru sentimentele care n-au încetat să-l urmărească, acel amestec de fantezie şi sarcasm manifestat adeseori şi în poeziile lui. Poetul împarte odată copiilor lui darurile pomului de Crăciun, unuia calul *„alb ca o porumbiţă"*, altuia mingea care sare mai sus cu cît o loveşti mai aprig de pămînt ; celorlalţi el nu le poate dărui decît gogoşile de tufă, îmbrăcate în aur... Darul nu este însă lipsit de preţ, zîmbeşte cu sarcasm poetul *„căci nimic nu are în lumea de azi mai multă trecere ca ele. Hei ! copii ! Numai să fiţi deştepţi şi să căutaţi să vindeţi cît mai mult din această marfă, că nu va fi ceas în care să nu vă meargă bine"* (*Pomul de Crăciun*). Altă dată, el închipuie un *Palat fermecat*, mai bogat decît Casa de Aur a lui Neron :

„Faţada clădirii ce da asupra grădinii, pe care o prelungeşte nemăsuratul parc cu braniştele lui de copaci, ale căror frunze sînt uneori de tot albe şi alteori de tot roşii şi chiar albastre, este o altă minune. Se agaţă de ea o lume de plante urcătoare, iar trandafirii, după ce îi cuceresc împreună cu glicinele culmea, se prăvălesc de-a lungul zidurilor tot de marmură şi împrejurul ferestrelor şi uşilor încadrate în chenare de lapis-lazuli, agată şi jasp-sanguin, spre a se surpa în tumultuoase cascade de argint, de aur, de purpură, pe cînd potirile mov ale florilor glicinei cîntă cu o notă melancolică pămînteasca zădărnicie".

O sală sferică înăuntru, turnată într-o singură închegare de cristal de meşteri iscusiţi, ar putea aduce să-şi piardă minţile pe omul rătăcit fără de veste în mijlocul acestui *„hău spăimîntător"*. Minunile palatului fermecat n-au asemănare şi înţelepciunea stăpînului său este dintre cele mai adînci, căci recunoscînd adevărul cinic că în lumea de azi banul ar fi totul, el a aşezat în biblioteca palatului un singur volum, o adevărată *Carte a cărţilor „întocmită din titlurile de rentă ale tuturor Statelor"*. Încă din tinereţe, poetul s-a oprit în faţa poveştii orientale a celor doi fraţi, reluată mai tîrziu în limba franceză sub titlul *Comment on devient riche et puissant*. Fratelui cel leneş soarta îi aduce cu uşurinţă avuţia şi puterea ; celui muncitor, ea îi rezervă lipsa şi suferinţa, pînă cînd prinzînd taina fericitului, el se aşază pe covor şi trăgînd din ciubuc, îşi aşteaptă norocul, pe care i-l aduce cu nevinovăţie măgarul lui. Vîndut în aceeaşi zi unor lucrători plecaţi să care nisip şi care descoperă o comoară, cînd groapa se surpă pe aceştia, măgarul porneşte singur şi aduce vechiului stăpîn, comoara pe care nu făcuse nimic ca s-o merite. Povestea i se păruse cinică tînărului Macedonski, de aceea el adaugă vechii versiuni româneşti (reprodusă de ediţiile citate, la *Note*) maxima restrictivă şi moralizatoare : *„Nu e în toate zilele bairamul ! Iar acei care au muncit ca Hasan să continue cu munca tot pentru acest cuvînt"*. Îmbătrînit şi decepţionat, Macedonski crede că se poate dispensa de acest final al apologului său. În cercul acestei etici mărginite, de unde hohotul sarcasmului se aude de atîtea ori, perspectiva şi lumina o aduce numai gîndul viitorimii, al compensaţiilor de după moarte, cuvenite desigur artistului care a ştiut să sufere :

„Pisma și ura celor răi și mici m-au făcut bun și mare (se adresează maestrul dublului său din oglindă). *Așa s-a întîmplat fără îndoială și cu tine. Mulțumește lui Dumnezeu, cum îi mulțumesc și eu, căci dacă ești astăzi maestrul cel de pe scaunul de mătase și din automobil — și pe care îl hulesc încă mulți — tu ești totodată și maestrul din oglindă pe care nimeni și nimic nu-l mai poate atinge, și cînd mîine, oglinda se va sparge... Oh, maestre, care ai suferit atît, cînd oglinda se va sparge, vei fi și mai mare încă : vei fi atunci maestrul cel din inimi" (Maestrul din oglindă).*

Transcendența era pentru Macedonski posteritatea. Morala sa este a gloriei. Natură hedonistă, înclinată să se bucure de tot ceea ce viața poate dărui ca desfătare prin simțuri, poetul a închipuit odată un paradis al păcii, un vas uriaș plutind pe oceane și ducînd cu el o omenire beată de avuții și de plăcere. În descrierea, după modelul utopiilor științifice, al acestei nave a păcii și plăcerii, poetul are la un moment dat, în rîndul invențiilor tehnice menite să sporească voluptatea pe al său *Oceania-Pacific-Dreadnought*, ideea anticipatoare a televiziunii :

„*Odăile mari aveau de altă parte în cîte un perete al lor niște mari și limpezi oglinzi în care, după o descoperire științifică industrializată și comercializată de puțină vreme, se răsfrîngeau în urma unei ușoare apăsări pe un nasture, numeroase serii de priveliști de pe diferite părți ale pămîntului, a căror înfățișare furată de electricitate era dusă în acele oglinzi, fără ca formele și culorile lor adevărate să fi suferit o cît de mică schimbare*". Capitalurile se concentrează pentru realizarea și întreținerea marii năvi a păcii, orașele se pustiesc, îndeletnicirile lucrative de odinioară dispar treptat, barbaria amenință să cucerească pămîntul, cînd — în viziunea limpede a dezastrelor iminente — Oceania-Pacific-Dreadnought este azvîrlit în aer de însuși sindicatul bancherilor care îl clădise. Viața își reluă atunci cursul și „*lumea reîncepu să fie cea de mai înainte, adică bogată și săracă, fericită și nefericită*". Utopia alegorică a lui Macedonski se încheie astfel asupra afirmării ordinei naturale și fantezia sa sarcastică ajunge să se corecteze pe sine.

Încă din 1893, Macedonski publică în *Literatorul* primul capitol al Thalassei, reprodus apoi în *Cartea de aur* (1902), unde o notă finală, atribuită unui „*discipol*", anunță subiectul întregii opere și cere sprijinul publicului pentru desăvîrșirea ei, adresînd în același timp autorului laude nemăsurate, cum Macedonski nu se sfia nicidecum să primească, ba poate chiar să-și acorde singur. Dar compunerea Thalassei nu continuă în românește, ci în limba franceză, așa încît în 1906, autorul „*epopeii simțurilor*", al „*marii epopei*" călătorește la Paris, unde editorul E. Sansot tipărește, într-un volum de 253 pagini, *Le Calvaire de feu*, însoțit de prezentarea lui Mircea Demetriade, devenit pentru împrejurare Mircea des Métriades. Volumul este dedicat „*A la France, cette Chaldée*", cu referință desigur la teoria decadenței, profesată în același timp de scriitorul Joséphin Péladan, transfigurat el însuși pentru ochii publicului contemporan în prinț și mag asiro-babilonian.

Macedonski lega mari speranțe de succesul operei sale menite să impună numele său pe plan universal. Am formulat altădată ipoteza că succesul

parizian al lui Gabriele d'Annunzio nu va fi rămas lipsit de îndemnuri față de scriitorul român căutînd gloria în Capitala Franței. Ipoteza merită a fi examinată mai de aproape, cu atît mai mult cu cît nu de multă vreme d'Annunzio publicase la Paris traducerea franceză a operei sale *Trionfo della Morte*, mai întîi în *La Revue des deux mondes*, apoi la editorul Calmann-Lévy (după ce versiunea italienească apăruse în 1893, mai întîi în ziarul *Mattino* din Neapole). *Triumful morții* dezvoltă un subiect prezentînd oarecare analogii cu cel al *Calvarului de foc*. George, amantul Ipolitei, este urmărit de suferința de a se ști veșnic deosebit, niciodată deplin identificat cu iubita sa. Pentru a răsturna această suferință, George ucide în cele din urmă pe Ipolita, după ce autorul manifestase, de-a lungul unor episoade variate, splendoarea închipuirii sale și netăgăduitul său geniu verbal. Schema fabulei lui Macedonski nu este mult deosebită de aceea a lui d'Annunzio, deși în tratarea ei, poetul român nu face nici o concesie realismului contemporan, menținîndu-și opera mai aproape de modelul romanelor erotice de la finele antichității.

Apărut în primăvara anului 1906, *Le Calvaire de feu* s-a bucurat de un oarecare răsunet. Din dosarul extraselor de presă, păstrat în arhiva lui Macedonski, puține sînt însă recenziile care merită să ne oprească. Acestea dau însă măsura exactă a reacțiunii criticii față de opera compatriotului nostru. Astfel, *La Revue Générale de bibliographie française*, din 29 iunie 1906, o publicație serioasă, scrie : „**Le Calvaire de feu**, *par Alexandre Macedonski, nous fait songer aux peintures trop polychromées et fantastiques qui, chaque année* **aux Indépendants,** *retiennent l'attention parfois irrespectueuse des visiteurs et dans lesquels des Polonais des deux sexes tentent de traduire l'inquiétude de leur pensée et les visions de leur cerveau idéaliste. Ce livre nous raconte les heures chaudes d' un jeune gardien de phare isolé dans un ilôt et ensuite l'exaltation de son amour pour une jeune naufragée ; mais le sujet qui, traité par un francais, serait d'une luxure prenante, s' embrunie ici de mysticisme ; les entités prennent des formes corporelles ; Eros, Priape, la Terre, le Soleil sont des personnages qui vivent et qui agissent. C' est d' un panthéisme échevelé dans une langue forcenée qui nous reporte au temps héroiques de l'époque décadente où la* **Vogue** *et le* **Symbolisme** *n'auraient pas hésité à publier la prose de M. Alexandre Macedonski*".

Aprecieri interesante sînt cuprinse și în recenzia scriitoarei Rachilde, care iscălea în aceeași vreme o rubrică foarte influentă asupra romanelor contemporane în revista *Le Mercure de France*, unde, în numărul de la 1 mai 1906, citim :

„*Fort dur à lire, procédant tout entier de la manière symboliste, il est curieux, presque impossible à raconter, certainement écrit en français quoique non moins certainement pensé par un roumain (et quel fougueux roumain !). Dès les premières lignes, on reconnaît la senteur des épices d'Orient mêlée au violent fumet des venaisons slaves. C'est à la fois de la confiture de rose et une tranche d' ours*".

Aceeași impresie asupra caracterului exotic al cărții ne-o comunică criticul revistei *Le Thyrse* din Bruxelles, în numărul din august 1906, unde aflăm o

recenzie dezvoltată, aproape un studiu consacrat operei lui Macedonski. În fine, un articol dezvoltat consacră romanului lui Macedonski, Jules Bois, criticul ziarului mult citit, mai cu seamă în cercurile literare, *Gil Blas*, în numărul său din 17 septembrie 1906. Jules Bois încearcă să încadreze *Calvarul de foc* într-o mişcare mai generală a literelor franceze, în cuprinsul cărora el limitează totuşi rolul lui Péladan, căruia Macedonski pare a-i fi acordat, socoteşte criticul, o importanţă şi o audienţă exagerată.

Fără să fi avut un mare succes de public, care să fi epuizat mai multe ediţii şi să fi făcut celebru numele autorului său, *Le Calvaire de feu* a avut totuşi un oarecare succes de stimă, lucru destul de greu de obţinut într-o literatură în care atîţia noi sosiţi încearcă zadarnic să forţeze porţile notorietăţii. Cîteva pene serioase şi dezinteresate, neascunzîndu-şi de loc uimirea lor faţă de ceea ce era excesiv şi exotic în inspiraţia poetului nostru, au mărturisit preţuirea lor pentru vigoarea şi uneori pentru adîncimea acestei inspiraţii. Este de prisos a spune că Macedonski nu putea fi mulţumit numai cu atît. Cartea, care avusese un destin modest în limba franceză, putea oare să-şi facă un drum mai bun în limba noastră ? Macedonski începe a lucra la versiunea ei românească şi o primă formă a acesteia este gata încă din 1913. Am găsit această primă formă a versiunii româneşti în arhiva lui Macedonski. Totuşi nu pe aceasta, ci o formă nouă, ameliorată stilistic şi curăţată de unele din îndrăznelile şi cruzimile iniţiale, apare sub titlul de *Thalassa*, în *Flacăra* lui C. Banu, unde ea aşteaptă încă retipărirea ei în volum.

Thalassa este un băieţandru grec, născut în Smirna, pe care soarta, după o iniţiere în lumea şi poezia clasică, îl azvîrle pe insula Şerpilor, vechea Lewki, unde i se încredinţează îngrijirea farului. Aci, în singurătate, el nu are de-a-face decît cu marea şi cu vîntul, evocate de poet cu măiestrie. Dar curînd plinătatea vîrstei începe a-l chinui pe Thalassa cu visuri de plăcere. Zadarnic închipuirea îl poartă către vîrsta de aur a omenirii, *„epoca unui pămînt-rai, cu copaci ce urcau pînă la nori — coloane ce păreau înadins ridicate spre a sprijini cerul — cu oameni, Apolloni ce trăiau eternităţi... Anotimpii acelei epoci, vară vecinică, cîntau cu florile lor, a căror frumuseţe nu se putea închipui, dragostea pămîntului cu soarele. Poame de purpură şi chihlimbar zîmbeau printre frunzele crăcilor bronzate, grenade, ascunzînd în ele comori de rubine aromatice, frîngeau trunchiul pe care rodiseră, şi, răsturnîndu-l, se crăpau în cădere şi risipeau, printre mătasea ierbei, sîngeriile lor avuţii de pietre scumpe. Hrana şi-o găseau pasările, animalele şi oamenii fără trudă şi război. Îmbelşugarea domnea peste tot. Tinereţea însufleţea totul. Bunătatea era în cer şi pe pămînt. Dar această epocă nu ţinu. Războiul între uriaşii trufaşi ai văzduhului şi Dumnezeire începu. Pămîntul, arhangel şi el, fu rostogolit de pe treptele fericite ale nemărginirii, unde nu erau nici anotimpi, nici noapte, în hăul ursuz în care se învîrteşte şi astăzi, şi jumătate din bunurile ce-i fuseseră dăruite îi fură luate. În noul său echilibru, oamenii se înmulţiră, însă pămîntul nu se mai bucură de lumina de odinioară, de vara vecinică ce-l înflorise, ci o nouă rînduială se statornici pentru el. Dreaptă pedeapsă — şi încă prea mică ! — pe lîngă ziuă se alătură noaptea — pe lîngă*

lumină, întunericul — pe lîngă bine, răul — pe lîngă căldură, frigul. Anul se împărţi în patru. O parte fu lăsată morţii — alta vieţei ; o parte zămislirii şi naşterii, iar cealaltă şi de pe urmă, gîrbovirii şi lîncezelii".

O formă a universalei dezbinări va fi şi aceea dintre bărbat şi femeie. Thalassa o ştie prea bine. Furtuna azvîrle pe ţărmurile insulei Lewki, împreună cu epavele unei corăbii sfărîmate, pe singura supravieţuitoare a naufragiului, pe copila Caliope. Victima este adusă în odaia îngrijitorului farului şi readusă la viaţă. Focul din vatră îi luminează tînăra frumuseţe. Prietenia dintre cei doi copii devine curînd iubire. Dar Thalassa nu extrage din noile lui experienţe decît conştiinţa dureroasă, a despărţirii de-a pururi între cei ce se iubesc. Posesiunea uşoară este respinsă la început de Thalassa, inspirat de Eros.

Jarul voluptăţilor care încinge pe cei doi iubiţi aprinde în curînd lumea întreagă :

„*Sărutările lor se aprindeau, din zori, în vîrful farului ; îşi deşirau coloanele de mărgean, roşu şi de rubine focoase, pe ţărmul mărei şi, pentru că aproape una şi aceeaşi simţire ardea în ele, aceste sărutări răzleţeau în spaţiu uriaşe valuri de foc ce urcau pînă spre drumul robilor, ce despleteau cometele, ce le îmbrînceau spre soare, şi cer apropiind între ele corpurile cereşti, păreau că le vor arunca înapoi, către obîrşia lor, spre a le desfiinţa într-însa*".

Dar unirea deplină prin iubire, oricît de mare ar fi fost învăpăierea acesteia, nu este cu putinţă. Thalassa ispiteşte deci misterul morţii, pentru a afla putinţa unirilor, perfecte, a desfiinţării individualităţii, pricina statornică a durerilor umane. El ucide pe Caliope şi se lasă însuşi furat de valurile mării, cu conştiinţa împlinirii unui destin. Thalassa alunecă astfel în moarte şi un cor de fiinţe „*săltăreţe şi uşoare*", naiade şi nimfe, driade şi fauni, înconjoară insula proslăvind pe acel care „*avusese vitejia să-şi trăiască firea în toată deplinătatea ei*"...

Ciudată şi rară această operă a lui Alexandru Macedonski, unică în literatura română, dar nu neaşteptată în opera de prozator a scriitorului, ale cărui tendinţe le duce mai departe şi le încunună ! Macedonski a zugrăvit mereu acelaşi om, care era în realitate el însuşi, fiinţa imaginativă dispreţuind realul, crezînd că-l poate crea după voie şi că-i poate impune legea sa. Thalassa este într-un fel fratele bun al lui Vergea şi al lui Dereanu, dar de data aceasta povestirea nu mai împrumută mijloacele naturalismului mai nou, cu notarea graiului viu, cu tablouri de gen şi de moravuri contemporane, cu preocupări psihologice oprite în faţa cazului rar şi a caracterului excepţional. Mijloacele lui Macedonski se alimentează acum din vechi izvoare ale literaturii. Thalassa este o idilă din descendenţa îndepărtată a lui *Daphnis şi Cloe* a lui Longus, amestecată însă cu elemente de inspiraţie şi cu procedee moderne. Macedonski a compus-o în stilul unei poeme în proză şi în manieră antichizantă, prin deasa folosinţă a lumii de simboluri a vechii poezii. Thalassa este stăpînit cînd de Priap, cînd de Eros, în jurul lui marea adăposteşte palatele lui Neptun şi Amphytrita, Polymnia şi Melpomena îi cîntă în suflet, închipuirea i se duce către vîrsta de aur din legendele hesiodice şi patul lui de moarte, întinsa mare care îl leagănă şi-l adoarme, este sprijinit de nimfe şi naiade. Cum însă toate

aceste figuri mitologice și influențele lor supranaturale sînt de fapt simple elemente de cadru și decor, idila tragică a lui Macedonski este un produs manierat ca atîtea din epoca alexandrinismului sau a decadenței latine. Cu această producție, cu atîtea pagini din Petronius sau Appuleius, o înrudește de altfel și aprinsul ei erotism, care nu pregetă în fața evocărilor impudice. În locul curiozității psihologice a naturalismului, Thalassa introduce speculația metafizică, în legătură cu care se declară caracterul modern și idealist al operei. Eroul este un idealist în felul lui Hegel, pătruns de adevărul că întreaga lume este produsul unei *Idei absolute*, care ieșind din sine și opunîndu-se sie-și, creează întreaga varietate a aparențelor. Pe astfel de baze, Thalassa, adevărat idealist magic în felul lui Novalis, socotește că poate crea lumea prin gestul unei proiecții subiective, înzestrînd-o cu femeia către care aspiră dorul său. Dar cînd femeia apare, în locul umbrei inconsistente care îl amăgise mai înainte, Thalassa resimte durerea singurătății prin individualitate și a neputinței radicale de a se contopi cu o altă ființă prin iubire. Întocmai ca misticii, al căror limbaj îl întrebuințează, poetul atribuie eroului său dorința de a înapoia multiplul în unitate, pe doi în unu, și numai atunci cînd aspirația aceasta se dovedește zadarnică, Thalassa încearcă supremele experiențe, ucigînd și primind moartea. Totuși, și aci întîmpinăm poate inconsecvența de căpetenie a operei, cînd Thalassa se apropie de sfîrșitul său, el nu resimte fericirea căutată în desfacerea individualității, ci în potențarea ei, în trăirea deplină a firii sale, ca individualiștii moderni. Prinsă prin atîtea fire de izvoarele culturii vechi și noi, Thalassa este o operă complexă, cu multe planuri în profunzime, și care merită să fie citită și studiată. Poetul a vrut și a izbutit să creeze, poate mai mult decît un erou viu, un simbol tragic, în caracterul căruia se consumă drama idealismului.

El a făcut-o cu mijloace descriptive bogate, poate prea bogate, de care nici producția sa anterioară nu rămăsese străină. Desigur, paleta lui Macedonski este prea încărcată, stilul lui amintește pe-alocuri barocul lui d' Annunzio, prea multe efecte de lumină și culoare sînt notate, poetul face atîta risipă de pietre prețioase, încît ne vine a spune că unele din acestea trebuie să fie false. În zelul lui de a fixa notația sensibilă cea mai delicată, limba poetului devine adeseori artificială și construcțiile lui forțate. Dar oricît de mari ar fi neajunsurile excesului de pitoresc ale Thalassei, trebuie să recunoaștem de foarte multe ori că ochiul său vede just și că splendoarea lumii sensibile a obținut aci un monument vrednic a fi remarcat. Poetul și-a conceput opera ca pe o *„epopee a simțurilor"*, nu numai în sensul că eroul se consumă în combustiunea lor, dar și în acela că toate regiunile senzoriului, văzul și auzul, tactul, gustul și odoratul, urmau să fie puternic solicitate. În această tendință de a obține colaborarea simțurilor, se cuvine să observăm un alt caracter modern al operei, de care atîți alți artiști ai vremii, un Wagner, un Baudelaire, n-au fost străini. Fiecare capitol trebuia să sugereze o anumită impresie sensibilă, în primul rînd una coloristică. Manuscrisul versiunii din 1914, pe care l-am avut în mînă, dădea în această privință lămuririle de rigoare, adăugînd ca indicații în vederea tipăririi operei, culoarea în care fiecare capitol urma să fie imprimat, cu scopul de a sprijini și pe această

cale sugestia coloristică urmărită. Este de prisos a spune că un astfel de proiect tipografic face parte din rîndul veleităţilor macedonskiene, cu care cunoscătorii operei şi firii sale sînt familiarizaţi. Culoarea cernelii variind de la capitol la capitol ar fi fost un mijloc sărac, dacă cuvintele poetului însuşi n-ar fi fost încărcate cu energie evocatoare. Procedeul tipografic este apoi inutil, dacă viziunea poetului se poate transmite şi pe alte căi. În fine, Thalassa nu doreşte să vorbească numai ochilor, ci tuturor simţurilor întrunite. Desigur, notaţiile lui Macedonski fac apel la mai multe simţuri dintr-odată. Iată, de pildă, pasajul consacrat debarcării lui Thalassa pe insula Lewki:

„El îşi umflă plămînii cu aerul viu al mării, luă din ochi împrejurimea în stăpînire, jucă iarba sub picioare. Dar miresmele leşinătoare ale ierbei strivite se ridicară şi-l înfăşurară cu blîndeţea dulceagă a cloroformului. O moliciune îl şovăia. Pămîntul se clătina sub picioarele lui ca sub ale unui om beat şi, fără să vrea, aşternu pe ierburile moi plasticitatea corpului său de spartan... Amurgul lărgea suflarea zărei. Aprigă şi sărată ea îi umplea pieptul. Mişcări lenevoase îi încordau muşchii... Pielea de pe braţele şi gîtul lui tresărea sub răcoarea serii, porii i se broboneau, vocea mării îi reintra în auz. Deschise ochii. Cerul, stins de lumina zilei, plutea stelar în maiestatea nepriceputei lui vecinicii“.

Nu numai văzul, dar mirosul şi tactul, simţul termic, muscular şi organic sînt deopotrivă interesate în realizarea acestei descripţii. Întregul organism uman ne este prezentat în vibraţie. Evident, într-o operă care dă atîta loc descrierii voluptăţii, apelul la senzorial inferior este destul de insistent. Notaţiile tactice, termice şi organice sînt frecvente în Thalassa. Dar tehnica aceasta nu mai era de loc o noutate în momentul cînd scria Macedonski. Guyau a semnalat-o la Hugo şi Flaubert. S-ar putea spune numai că Macedonski a speculat-o cu mai multă insistenţă şi a afişat-o ca pe o teorie literară. În sfîrşit, trebuie adăugat că, în ciuda acestui program, înzestrarea capitală a lui Macedonski rămîne cea vizuală: o însuşire de care era deplin conştient şi de care nu înţelegea nicidecum să se folosească cu moderaţie.

Scriitorul notează în înfăţişările naturii mai mult culoarea sau lumina decît formele. El este mai mult pictor, decît desenator sau sculptor. Adeseori redă clar-obscurul, ca pictorii bolognezi:

„Hora trase la mijlocul focului şi chipurile aprinse răsăreau din întunerec. Voinicii care o învîrteau, şi despre care avea să se ducă pomina, izbucneau în lumină alături cu fete în cămăşi cu altiţe, ori piereau înghiţiţi de noapte, după cum se ducea jocul ce se strîngea sau se lărgea, se încetinea sau se iuţea, da pe brînci, zguduia bătătura şi casa — cutremura dealul. Băieţii cei de tot tineri, cu dimie strîmtă şi găitănată pe picioare, cu scurte mintene în umeri sau numai în cămăşi, cu căciulele pe ceafă — unii cu pălării de pîslă neagră înconjurate de flori — ridicau nori de praf cu săriturile lor, zbuciumau noaptea cu chiote, şi intrau şi ieşeau din întunecare ca nişte năluci“ (*Zi de august*).

Picturile clar-obscure joacă un anumit rol şi în Thalassa.

Alteori sînt revărsări bogate de culoare. Chiar cînd, prin natura subiectului, scriitorul trebuie să redea aspecte plastice, formele se însoţesc cu efecte de lumină şi culoare pe care le pune în valoare, ca în această descriere a lui Thalassa :

„Cîteodată, sub aurul zilei, el însuşi aur, cerea mării să-l învioreze. Pe pieptul dezgolit — de-oparte şi de alta a sternului — pe umerii puternic claviculaţi, pe curbele elegante ale conturelor, pe întregul corp de zeu, curgea toată lumina zilei. Flăcări de chrom portocaliu, vioiciuni de galben indian, se aprindeau — după cum se mişca — şi se jucau pe muschii amintitori ai unei lumi ce nu mai este".

Macedonski pictează de altfel nu numai natura şi corpul omenesc, dar şi costumul, apoi interioarele domestice, adevărate naturi moarte, într-o vreme cînd literatura noastră rezerva un loc cu totul sumar acestui sector al descripţiei. Un procedeu întrebuinţat de cîteva ori de Macedonski este cel al descrierilor dinamice, ca şi cum aspectele evocate s-ar găsi în mişcare sau ar fi actorii unei întîmplări. Aşa este în *Între coteţe* descrierea Bucureştilor înainte de revărsatul zorilor, citată mai sus. Aceleiaşi categorii îi aparţine evocarea dealului stămbuleştilor, unde viziunea vegetaţiei ia aspectul unei adevărate lupte către cucerirea înălţimilor :

„O dată cu urcarea coastei spre cula cuconului Stambulachie, urcă şi pomii ce, izbindu-se de gardurile curţii boiereşti, îi dau ocol şi o iau la mijloc. Această obştească pornire a văii spre cucerirea înălţimilor, ce sînt totdeauna în lumina soarelui sau a lunii, ameninţă cu rădăcinile pomilor şi ierburilor, să spargă gardul care împrejmuieşte casa Pitarului, şi, cu vremea, să dea iureş culei, să se agaţe de ea, să i se încleşteze în ziduri, să-i ştirbească temelia, şi, rozînd-o, s-o surpe şi s-o şteargă din faţa pămîntului" (Zi de august).

Prin astfel de mijloace dramatice, scriitorul doreşte să corecteze neajunsurile unui stil excesiv static-descriptiv. Descripţia lui Macedonski nu este de altfel numai un procedeu evocator de cadru, ci propriu-zis un procedeu narativ. Macedonski povesteşte descriind. Oricare din naraţiunile lui se poate despica într-o serie de tablouri văzute. Scriitorul lucrează ca un pictor ilustrator de texte, astfel încît naraţiunii lui îi lipseşte oarecum legătura fluidă, viaţa dintre tablourile discontinue pe care ni le înfăţişează. Această împrejurare explică interesul pe care el l-a resimţit pentru tehnica compoziţiei cinematografice, atunci cînd a scris scenariul povestirii *Comment on devient riche et puissant*.

Pictor înainte de toate, Macedonski a păstrat din naraţiune mai mult tonul şi interesul pentru graiul viu. În *Năluci din vechime*, el a folosit de mai multe ori modul popular de vorbire, cu expresii familiare, cu interjecţii intercalate în expunere, cu ziceri tipice, ca de pildă în *Cănăriţa :*

„Pe-atunci li se punea petec roşu. Oricîţi feciori de boieri s-ar fi dus pe la ele, şi oricîţi bani ar fi avut, nici una nu scapă de el. Li-l cusea binişor pe rochie la hagie, şi să fi poftit vreuna să-l scoată că vedea pe dracu. Îi cususe petec şi Cănăriţei, dar fiindcă Dumnezeu îi detese păr să-i treacă de brîu în jos, ea şi-l lăsa pe spate, şi nu se mai vedea din el ăl mai mic colţuleţ. Dar ce-o supăra mai mult nu era tocmai petecul, arde-l-ar focul ! ci dragostea ce-o prinsese de

ăl fecior de boier mare, cu ochii de mură și cu gură de mărgean. Sărăcise ea, nu e vorbă, pe cîți sărăcise, dar acum o pățise de-a binele, că și-ar fi dat pînă și viața pentru Drăgușin, al mai mic dintre feciorii Vel-Clucerului, un ciapcîn ce făcea să sece apa în puț cînd se uita la ea...".

Interesul pentru graiul viu l-a făcut uneori pe scriitor să topească în expunerea sa cuvintele înseși ale personajelor sale, după procedeul stilului indirect liber al naturaliștilor, pe care îl întrebuințează printre cei dintîi în literatura noastră, ca în *Zi de august* sau ca în acest pasaj din *Dramă banală*, unde văduva Serdarului se jelește :

„*Prietenele Serdăresei, oase înșirate pe suflet, moaște ce unse cu untdelemn și stropit cu spirt s-ar fi dezmucegăit, o înconjurau, aplecîndu-și spre dînsa chipurile ofilite, și o scoteau din leșinuri cu o grabă domoală. Boala de care zăcuse mortul era reluată atunci de-a-capul : cine, cine, — vai de ea și de ea ! — s-ar fi gîndit la una ca asta ? Tocmai îi cumpărase haine de Paști... Îi zisese dînsa, nu e vorbă, să se astîmpere, să nu iasă în acea zi, mai ales că trăgea un vînt ce fura pe la spate. Însă care bărbat ascultă de vorbele femeilor, necum de ale nevestei... Parcă era să mute cazinul Măcesului din loc. De ! de ! Bine era acum ? Să-și lase el mătușa singură la vreme de bătrînețe ! Dar fătuica lui — «vătuiul» — cum îi zicea, adesea, ce, ce va face fără el ? Dar copilașii, mititeii mamii-mari ? Apoi, fînul — cine-l va strînge de pe cîmp că are să putrezească acolo ? Dar rapița ? grîul ? porumbul ?*".

Dar cu tot acest gust pentru naturalețea în vorbire, care dă atîtora din paginele lui Macedonski caracterul unor documente de limbă, la fel de vie era în el firea unui scriitor savant, complăcîndu-se în imagini artificioase, ca atunci cînd redă aspectele naturii prin intermediul unor comparații cu obiecte produse de industria omului sau cu îndeletnicirile lui, scriind de pildă : „*boul-bălței... zgîrie oglinda tihnită a apelor, întocmai ca un diamant pe care o mînă ageră l-ar trece pe fața unui geam (Zi de august). Dar pe drum nu alerga decît praful ridicat de un vînt băltăreț, praf ce se încolăcea întocmind niște vîrtejuri ce dau fuga unele după altele ca bețele unei reșchitori în mișcare (Zi de august). Careta, în vremea asta, urma drumul, și fiindcă era ajun de tîrg, șire de care începeau să treacă prin lumina felinarelor. Ele ieșeau din noapte, și reintrau în întuneric, ca niște umbre ale unei lanterne magice (Pe drum de poștă). Ochii musculițelor, gămălii de ac tencuite cu cărămiziu... (Între cotețe). Boii lui Dumnezeu pe triunchiurile mai vechi urcau printre mușchi, și cînd se înșirau unul lîngă altul, se înșirau ca niște boabe de mărgean roșu (Pădurea Ulmilor)*" etc.

În sfîrșit, în rîndul aceleiași artificiozități a stilului macedonskian, trebuie trecute și formațiile lexicale noi, din care spicuim : „*a se* **val-vîrteji** *(Între cotețe) ; o mulțime* **împălăriată** *de bărbați și de femei (O noapte în Sulina) ; talazurile mișcătoare... erau* **spumegate** *de moile și lungile ondulațiuni ale* **înflorărilor** *de trandafiri albi (Bucureștii lalelelor și ai trandafirilor) ; ...neașteptata* **întrandafirare** *a prea fericitei surpări de deal (Bucureștii lalelelor) ; valurile* **cavalcadau** *sălbatice (Thalassa) ; umerii* **claviculați** *puternic (Thalassa)* etc., etc.".

Influenţa lui Macedonski în dezvoltarea artei româneşti de a scrie a fost puţin studiată. Ea a fost însă dintre cele mai însemnate, mai ales în latura descriptivă. Marea linie a descripţionismului în proza noastră, care începe cu *Călătoriile* lui Alecsandri şi ajunge la T. Arghezi, trece prin Macedonski ca prin una din etapele ei cele mai hotărîtoare. Cînd considerăm astăzi la Arghezi şi în jurul lui rafinamentul imagistic, arta de a constitui un tablou, se cuvine să nu trecem cu vederea contribuţia lui Macedonski în direcţia noilor îndrumări ale scrisului românesc[1].

Teatrul lui Macedonski

În lungul interval al carierei sale, Macedonski a revenit necontenit la producţia dramatică, în care s-ar spune că vedea una din cele mai proprii forme de creaţie ale talentului său. Fireşte, critica se poate întreba dacă poetul a citit limpede în sine consacrînd o stăruinţă nedezminţită lucrărilor pentru scenă şi dacă rezultatele atinse corespund întru totul ostenelilor care le-au pregătit. Întreaga viaţă a lui Macedonski a fost făcută apoi din lupte, din antagonisme, din împotriviri. Oare din materia acestor evenimente nu se putea dezvolta trunchiul viguros al unei adevărate drame ?

La început, Macedonski a nutrit aspiraţii cu mult mai limitate. Nu este nevoie a examina îndelung scurta comedie *Gemenii*, pe care autorul ei o intitulează un ***proverb original*** şi în care situaţii construite logic, dar fără nici o adîncire psihologică, ne pun în faţa unor începuturi cu totul modeste. Sumara compoziţie dramatică a tînărului de 22 de ani are totuşi însemnătatea că scoate la iveală un fel al său de-a rîde, al cărui răsunet sarcastic se va prelungi prin stanţele poemului veneţian *Italo* pînă în sfera compoziţiilor de maturitate ale poetului. *Gemenii* pot fi deci luaţi în considerare de către acela care urmăreşte originile cele mai îndepărtate ale feluritelor atitudini întregitoare ale originalităţii lui Macedonski.

A doua lucrare dramatică, comedia în două acte *Iadeş !* ne oferă, fără îndoială, mai mult. Desigur, după cum a arătat Fr. Damé, încă de la data primei ei reprezentări pe scena Teatrului Naţional din Bucureşti, în 1880, *Iadeş !* nu este străină de unele influenţe literare strecurate din *Gabrielle* (1852) a lui Emile Augier, un succes al scenei franceze contemporane. Macedonski recunoscuse însuşi că în rezolvarea comediei sale îl îndrumase vechea istorisire a *Sindipei*, pe care el o citise în reproducerea *Curierului de ambesexe* al lui Eliade. Anecdota cu femeia arabului care se salvează pe sine, împreună cu bărbatul ascuns în preajmă-i, umplînd de ciudă pe soţul gelos care primeşte cheia disputată, dar uită să pronunţe cuvîntul prinsorii : *Iadeş*, sugerase lui Macedonski sfîrşitul comediei sale. Dar chiar pînă aci, desfăşura-

[1] Pentru detaliile influenţei stilistice a lui Macedonski, vezi lucrarea : Tudor Vianu — *Arta prozatorilor români*, 1941.

rea piesei împrumută cîteva idei unui model străin. Predica pe care Smaranda o ține Elenei, cu bunele ei opinii morale asupra rezultatelor dezastruoase ale adulterului, amintește de aproape pe *Gabrielle* a lui Augier. De asemenea ideea propunerii de a se căsători, adresate tînărului îndrăgostit de către aceea care înțelegea că numai pe calea aceasta își poate salva liniștea amenințată, provine tot din piesa scriitorului francez. Fr. Damé credea că această din urmă idee este firească numai într-o piesă de moravuri franceze, care avînd să țină seama de oprelιștea interzicînd unor catolici de a divorța și a se recăsători după afinitățile lor, impune soluția căsătoriei amantului nefericit. Ideea ar fi însă artificială într-o piesă românească, reprezentînd stări de lucruri autohtone, printre care instituția divorțului dă libertate unor oameni îndrăgostiți, chiar atunci cînd se găsesc într-o căsătorie, să desfacă lanțurile care îi rețin și să-și unească destinele. Este evident însă că dacă Macedonski se oprește la cealaltă soluție, el n-o face sub simpla sugestie necontrolată a modelului francez, ci mai degrabă pentru hazul oarecum crud al situației în care se găsește tînărul nevoit să accepte o inoportună propunere de căsătorie, pentru a se salva dintr-o întorsătură a lucrurilor care nu mai avea o altă ieșire. Sarcasmul macedonskian, calitatea specială a rîsului său, se găsește încă odată la lucru și comedia lui Augier aducea scriitorului nostru o idee în care el putea recunoaște un bun propriu.

Iadeș ! nu are de altfel pentru noi numai importanța de a ne face să auzim bine rîsul macedonskian, dar ca atîtea alte opere ale lui Macedonski, în care cercetătorul întîlnește începuturi de drumuri, nu găsim oare și aci inițiative ale concepției și ale formei pe care viitorul le va relua ? Piesa este o comedie de situații, pe un fond de moravuri locale, a căror transcriere literară este necesar s-o însemnăm. Îndrăgostitul Aninoșescu este un avocat, unul din acei intelectuali a căror profesiune este privită de pozitivul moșier, soțul Elenei, cu o ironie în care distingem un resentiment al vremii :

„Ia lasă vorba, vere, și șezi, — că orișicum,
Avocatura este un foarte neted drum ;
Prin ea poți foarte lesne s-ajungi de grab' în lume,
Să-ți faci avere mare, să-ți faci și mare nume ;
Ea singură te-alege prin Cameri deputat,
Prefect te face-ndată, te bagă în Senat,
Pe banca de ministru te-așcază chiar, și poate
Cu două trei palavre din pulbere-a te scoate ! —
Apoi, unde pui, dragă, că poate-a te purta
Nesupărat prin case, cucoanele-a curta !
Bărbat, mumă sau tată, nu au de zis nimica,
Și-ascunde tatăl grija, ca și bărbatul pica !
Și nimeni nu se-ntreabă ce gînduri te-au băgat
La Stan sau Bran în casă știindu-te-avocat !".

Avocatul Aninoșescu trezește însă romantismul femeilor și nu mi se pare nicidecum forțată apropierea ce se poate face între acest superficial personaj

politic şi intelectual şi contemporanul său, abia cu un an mai bătrîn, renumitul Rică Venturiano al lui Caragiale, student, publicist, şi, desigur viitor avocat el însuşi. A trebuit să treacă o generaţie, pentru ca alţi doi scriitori, D. Anghel şi St. O. Iosif, în comedia lor *Cometa*, să reabiliteze figura tînărului intelectual romantic, iubit de femei, pe care resentimentul politic şi burghez al unui Caragiale şi Macedonski îl predase ironiei publice. Pe aceeaşi linie, cu aprofundarea tragică a situaţiilor, va apărea figura lui Rudi în *Patima Roşie* a lui Mihail Sorbul. Amintirea lui Rică Venturiano şi a lui Aninoşescu a pălit în creaţia lui Sorbul. *Cometa* ţine însă printr-un fir destul de puternic de vechea lucrare a lui Macedonski, ca una care este după *Iadeş !* a doua comedie în versuri înfăţişînd societatea burgheză a vremii şi ca aceea care aminteşte, prin vioiciunea spirituală a dialogului, modelul creat cu atîta siguranţă de poetul nostru.

Unchiaşul Sărăcie porneşte din aceeaşi concepţie de a servi teatrul naţional prin reluarea unor intrigi, motive sau chiar scenarii străine. *Unchiaşul Sărăcie* face chiar într-o mai largă măsură decît *Iadeş !* impresia unei localizări. Alăturarea dintre piesa lui Macedonski şi *Le Bon Homme Misère* al lui d'Hervilly şi Grévin, asupra căreia atrăsese atenţia Fr. Damé nu este posibilă numai în cîteva momente ale acţiunii, aşa cum fusese cazul pentru *Iadeş !* în comparaţie cu *Gabrielle* lui Augier, ci poate fi continuată pentru întreaga lor desfăşurare. Controversa dintre Damé, care indicase izvorul şi Macedonski care, mărturisind a fi folosit o legendă şi un scenariu străin, cerea însă a-i recunoaşte originalitatea versurilor sale, poate fi rezolvată de oricine. Cititorul care va compara textul lui Macedonski cu modelul, reprodus în *Notele* volumului II *(Teatru)* al *Operelor* va trebui să conchidă că influenţa celui din urmă coboară uneori pînă la amănunte şi că, fără să fie legat prea strîns de piesa francezilor, poetul nostru foloseşte destule din detaliile invenţiei lor.

Lucrarea lui Macedonski este, dacă nu o traducere, strîns legată de textul străin, în tot cazul o localizare. Numai că Macedonski este un localizator inteligent, care ştie să găsească echivalenţele autohtone şi să sugereze atmosfera locală. Moartea este evocată în **negre sovonită.** Vinul este pentru Unchiaşul Sărăcie **oţeţit** şi este păstrat în **ploscă.** Unchiaşul n-are **moşie** sau **tarlale.** Moartea face **hatîru** ciobanului şi împăratului... Prin nenumărate amănunte de acelaşi fel, aninate de schelăria modelului, *Unchiaşul Sărăcie* devine un adevărat basm românesc dramatizat, plin de sfătoşenie şi naturaleţe în felul lui de a fi vorbit. Am spune chiar că niciodată, în piesele lui în versuri, Macedonski n-a întrebuinţat o limbă mai firească, în folosul unui umor mai sănătos. Prin aceste însuşiri, *Unchiaşul Sărăcie* este una din creaţiile lui dramatice care ar putea să înfrunte, în rîndurile unui repertoriu popular actual, lungul interval de timp, cele aproape şase decenii cîte s-au scurs de la aşternerea lui pe hîrtie.

Aceleaşi libertăţi ale adaptării foloseşte Macedonski şi faţă de *Romeo şi Julieta* a lui Shakespeare, deşi în cazul acesta meritul lui literar ar fi stat mai degrabă în stricta fidelitate faţă de text. Se pare însă că Macedonski n-a avut în faţă textul englezesc, deoarece modelul şi traducerea nu coincid mai niciodată

în dezvoltarea pe care o dau feluritelor amănunte ale invenției. Pentru un singur vers al originalului putem întîlni zece în adaptarea lui Macedonski. Modelul străin primește astfel adausuri abundente în versiunea lui românească. Alteori însă acesta din urmă pierde mult din neprețuitele bogății ale modelului. Ba se poate spune că, pînă la un punct, nici nu avem de-a face propriu-zis cu tragedia lui Shakespeare. În scrisoarea de explicații care întovărășește publicarea primului fragment al traducerii în *Literatorul*, Macedonski recunoaște a se fi servit, alături de textul englez (ceea ce ni se pare puțin probabil), de versiunea prescurtată din repertoriul dramatic al lui Ernesto Rossi. De fapt, nu numai eventualele prescurtări, menite să ușureze reprezentarea piesei, au fost împrumutate de Macedonski din textul pe care îl juca celebrul tragedian italian Rossi, ci o prelucrare care își permitea modificări îndrăznețe ale originalului, înmulțindu-i situațiile dramatice, într-un netăgăduit spirit melo-dramatic. Pentru a ne convinge de această situație, este suficient a considera sfîrșitul tragediei în versiunea shakespeareană : Romeo crede că Julieta este moartă și bea otrava pe care și-o procurase din vreme. Dar Julieta se deșteaptă din somnul ei letargic și constatînd că Romeo s-a ucis, își ridică ea însăși viața. Situația înfățișează un efect dramatic dintre cele mai puternice. Mai mulți traducători ai lui Shakespeare în limbile continentului au găsit însă că patetismul scenei ar putea fi sporit, dacă Julieta s-ar deștepta din somnul ei, după ce Romeo ar fi băut otrava, dar înainte ca el să moară. Se putea introduce în felul acesta o sfîșietoare scenă a despărțirii, care să încarce mult efectele dorite de Shakespeare. Ernesto Rossi trebuie să fi primit o versiune de felul acesta în repertoriul său, căci Fr. Damé care asistă la reprezentația tragediei în București, cu Rossi în rolul principal, în seara zilei de 31 ianuarie 1878, scrie în cronica sa, din Românul (4 februarie 1878) despre marele interpret : „...*a fost admirabil cînd, ne mai găsind pe Julietta în patul său mortuar, se întoarce ș-o vede în picioare înaintea lui. D-l Rossi a exprimat îngrozirea lui Romeo, c-un adevăr ș-o putere dramatică, care ne pare anevoie de întrecut*". Un astfel de final este folosit și de Macedonski în adaptarea lui plină de atîtea licențe.

Dar deși Macedonski n-a pus nici un frîu libertăților sale nu putem spune că a învins toate greutățile unei bune traduceri. Versul său este mult mai forțat decît în *Iadeș !* sau în *Unchiașul Sărăcie*. Limba îi e cu mult mai puțin naturală. Apar pe alocuri forme străine inacceptabile. Personajele spun de pildă, **Te jur**, în loc de **Îți jur**. Dar cu toate greutățile, pe care nu putem nicidecum să ni le ascundem, sînt în lucrarea lui Macedonski și multe versuri bune, multe întorsături ingenioase și pline de adevăr ale debitului dramatic. Monologul doicii în actul I de pildă, cu numeroasele lui inganbamente și paranteze, este bogat în umor și culoare. Rareori vorbirea într-o doară a pitorescului personaj a găsit, în redarea lui într-o limbă străină, o mișcare mai justă :

„Fie !...

Vreo cincisprezece atuncea ! — Şi de-ar cădea oricînd
În an, şi-n orice ziuă venită-atunci la rînd
Zi-ntii de august seara, îi va-mplini — Suzana,
Era cu ea de-o vîrstă, — de-o vîrstă !... Dar sărmana,
Pe dînsa mi-a luat-o degrabă Dumnezeu !...
Mi-aduc prea bine-aminte. — De la cutremur, — eu
Cunosc că pînă astăzi, măcar că vremea trece,
Sînt ani, întocmai... uite... întocmai... unsprezece !
M-aflam în acea ziuă, — porumbii-aveau un mic
Pătul... M-aflam în curte şi nu făceam nimic...
Şi dumneata cu domnu plecaserăţi afară,
La Mantova — şi-n curte cum stam, că era vară
Ca şi acum, — deodată, sub mine am simţit
Că s-a-nvîrtit pămîntu cu totu, — ş-am fugit
Cît am putut, — şi uite, — c-o zi mai înainte,
P-atuncea Julieta era cam fără minte, —
Dînd fuga-ncoa şi-ncolo, căzu precum o spui,
Cu faţa-n jos, în frunte făcîndu-şi un cucui
Cît nuca. — Şi, pe-atuncia trăia, — ş-alergă-ndată
Bărbatu-meu, şi-n braţe luînd pe biata fată,
O ridică şi-i zise — să-l ierte Dumnezeu,
Era din fire vesel, — îi zise : «Puiul meu...
Copiii fac tot lucruri ce sînt nejudecate...
Pe loc ce vei fi mare, te vei lăsa pe spate
Să cazi, iar nu pe faţă... Dar trebuie-a răbda
Acuma şi cucuiul acesta». Şi —«Da !» «Da !».
Îi răspundea şireata, şi...".

Izvorul „*tragediei într-un act*“ *3 Decemvrie* a rămas necunoscut pînă azi. Macedonski indica drept sursă a acestei compoziţii, în care atmosfera sumbră trebuia să înlocuiască adîncirea psihologică a caracterelor, o întîmplare, citită cu vreo cinci ani în urmă în ziarele bucureştene (V. notele) în realitate însă, întocmai ca toate piesele sale din aceeaşi vreme, *3 Decemvrie* este o adaptare ; adaptarea unei lucrări germane, a uneia din acele „*tragedii ale destinului*“, Schicksalstragödien, care s-au bucurat de favoarea publicului german la începutul veacului trecut, *De 24 Februar* a lui Zacharias Werner. Lucrarea dramatică a lui Werner, apărută în 1815 şi renumită la vremea ei, dar uitată astăzi, înfăţişează cumplitele întîmplări ale unei familii de ţărani elveţieni, distanţate prin ani de înfiorată amintire, dar revenite în aceeaşi blestemată zi de 24 februarie. Într-o zi de 24 februarie, ţăranul elveţian Kuntz Kuruth răneşte mortal pe tatăl său. În aceeaşi zi, fiul acestuia, Kurt, înjunghie pe sora lui. După ani şi ani, tot într-o zi de 24 februarie, fiul revenit pe neaşteptate din surghiunul său este ucis pentru a fi prădat de bătrînul care nu îl recunoscuse. Toate aceste grozave fapte se petrec într-un sat de munte, între oameni înnebuniţi de sărăcie şi de singurătate. Întunecata inspiraţie a lui

Zacharias Werner şi-a găsit mulţi imitatori. „*Tragediile destinului*" alcătuiesc o categorie destul de abundent reprezentată în teatrul romantic german. Printre acestea, una din ele se numeşte cu o modestă variaţie : *29 Februarie* şi este datorită lui Adolf Mülner.

Macedonski poate să mai fi asistat la reprezentarea piesei lui Werner în vremea şederii sale la Viena sau poate s-o fi citit atunci sau mai tîrziu. Filiaţia lucrării sale din aceea a germanului Zacharias Werner mi se pare în tot cazul incontestabilă. Ca şi în piesa lui Werner, acţiunea din drama lui Macedonski se petrece în munţi, la Braşov, printre oameni necăjiţi, urmăriţi de fatalitate. Întîmplările îngrozitoare se abat asupra membrilor unei familii boiereşti din regat, ruinată şi adusă să se întreţie din sărăcăcioasele venituri ale unui han, aşezat în preajma Bisericii Negre, evocată ca un decor destul de îndepărtat. Într-o zi de 3 decembrie se consumase ruina familiei. Tot într-o zi de 3 decembrie dispăruse fiul cel mare. Nenorocita lui mamă, care îngrijeşte de cei doi băieţi rămaşi, aşteaptă cu groază momentul în care cel mai vîrstnic dintre aceştia va îmbrăca uniforma armatei ungureşti. O sumă de bani i-ar putea salva de năpastă de pe urma căreia se pregăteşte să sufere şi mama şi romanca. Iată însă că un drumeţ bogat cere ospitalitatea hangiilor. Înnebunită de suferinţe morale şi lipsuri, mama băieţilor plănuieşte şi execută fără întîrziere suprimarea străinului. Acesta era însă fiul mai mare, revenit bogat din America pentru a-şi salva familia şi care întîrziase să se lase recunoscut de mama lui. Degetul fatalităţii apăsase încă odată asupra nenorocitei familii... Era ziua de 3 decembrie ! — Apropierea de piesa lui Werner se impune. În adaptarea acesteia, Macedonski n-a putut să-i dea ceea ce în chip firesc lipseşte unor astfel de compoziţii şi anume adevărata calitate tragică, pe care nu o poate produce îngrămădirea unor evenimente abominabile, dar în definitiv fortuite, ci numai prezenţa unei puteri legate fie de alcătuirea generală a lumii, fie de aceea a condiţiei umane. Tragicului superficial al lui *3 Decemvrie* îi lipseşte însă această perspectivă, imposibil a fi înlocuită de declamaţia anarhistă a mamei criminale, împotriva unei societăţi care lăsînd-o fără sprijin, nu poate avea nici un drept asupra ei. Accentul acesta este însă interesant sub pana poetului *Nopţii de Februarie* şi al atîtor alte „*poezii sociale*". *3 Decemvrie* rămîne deci o piesă de groază, deopotrivă cu oricare din piesele repertoriului parizian al teatrului *Grand Guignol*, o improvizaţie lugubră, nesurprinzătoare de altfel la poetul care a făcut să vibreze o coardă identică în atîtea din bucăţile producţiei sale lirice.

Intensa producţie dramatică a acestor ani se încheie, în 1882, cu actul în versuri *Cuza-Vodă*, o mică piesă ocazională, patriotică şi alegorică, în care poetul exprima sentimentele sale faţă de autorul Unirii, dar şi faţă de oamenii actului de la 11 Februarie 1864. Piesa se dezvoltă de la o scenă de interior, cu unele accente realiste, pînă la vrăjirea marilor umbre, a lui Traian, a lui Ştefan cel Mare şi Mihai Viteazul, apoi ale Ţărilor Unite şi a Ţăranului Împămîntenit etc. care transmit o mare misiune aceluia înfăţişat drept un bun colonel, plin de simplitate, vrednic însă să-şi asume marea menire. Piesa nu

vrea să fie altceva decît o compoziţie ocazională, în stil comemorativ, interesul ei restrîngîndu-se la aceea că ajută la caracterizarea ideilor şi sentimentelor autorului în vremea compunerii ei.

După 1882, Macedonski încetează o lungă bucată de vreme să mai scrie pentru scenă. *Iadeş !* şi *Unchiaşul Sărăcie* nu putuseră ocupa un loc durabil în repertoriu[1]. Nici *Romeo şi Julieta* nu izbutise să se impună la Teatrul Naţional. Poetul se consacră acum realizării altor proiecte literare, pentru ca abia după unsprezece ani, la finele lui 1893, să încerce a cuceri din nou scena, de data aceasta cu o tragedie biblică, *Saul*, scrisă în colaborare cu Cincinat Pavelescu.

Este greu de spus care este partea de colaborare a lui Cincinat Pavelescu în compunerea tragediei *Saul*. Manuscrisul piesei, pe care l-am avut la dispoziţie, nu conţine un alt scris decît acela atît de caracteristic al lui Macedonski. O copie, făcută de un devotat, poartă numai îndreptările lui Macedonski. Cred că partea de contribuţie a lui Cincinat Pavelescu trebuie să fi fost destul de redusă, poate unele amănunte ale intrigii, poate şi unele monoloage în care ni s-a părut a percepe ceva din cursivitatea poetică a celui care era un atît de bun improvizator. Prin întregul ei, prin natura sentimentelor pe care le pune în mişcare, prin atmosfera care îl învăluie, *Saul* este o lucrare tipic macedonskiană. Amabilul şi spiritualul Cincinat Pavelescu nu cred să se fi simţit în lumea lui printre acei eroi biblici, prinţi, principese şi sfetnici asiatici care nutresc unii faţă de alţii cumplite sentimente de răzbunare şi a căror principală preocupare este să se suprime, după ce îşi aruncă mrejele trădării. În creatorul unei astfel de lumi recunoaştem mai degrabă pe poetul satanic Macedonski, autorul scurtei bucăţi incisive *Ura, a Visului fatal* şi traducătorul lui Rollinat.

Poate în acest timp sau, poate, curînd după compunerea lui *Saul*, Macedonski întreprinde traducerea fragmentului din *Medea* lui Legouvé, atras desigur de ciudăţenia situaţiei care o face pe Medea să-şi mărturisească teribilele-i sentimente de răzbunare tocmai aceleia care, răpindu-i bărbatul, i le inspirase. Medea şi Creuza se înţeleg atît de bine. Sentimentele lor de iubire, de extaz erotic, de ură faţă de adversară par a decurge paralel, pînă cînd eroinele descoperă că aceste sentimente sînt antagoniste şi că, în fiecare, stă ascunsă o putere capabilă să distrugă pe cealaltă. Discordia ascunsă sub armonie, ca şi amestecul turbure al urii şi iubirii alcătuieşte şi conţinutul patetic al tragediei brodate pe vechea legendă biblică. În centrul perspectivei stă Regele Saul, a cărui dominaţie este stînjenită de marele levit Samuel. Samuel trebuie să dispară, nu însă mai înainte ca răscoala leviţilor să fie înăbuşită în sînge. Lucrul este cu atît mai greu cu cît Saul are un duşman în propria lui soţie, Assura, fiica lui Agag, Regele Hamalecului, care îl urăşte pentru a fi asistat la distrugerea propriei ei ţări şi la uciderea tatălui ei de către acela care era, faţă de învinşi, un războinic crud şi perfid. Nici Hiram, sfetnicul cel mai apropiat, nu este regelui mai credincios. El trebuie să răzbune jertfirea copilei sale. Un slujitor sincer are Saul în copilul de păstori David, acela care

[1] Cu *Unchiaşul Sărăcie* se mai fac totuşi două încercări, după prima ei reprezentare în 1880, în stagiunile 1881—1882 şi 1887—1888.

cu vraja cîntecului știe să potolească delirul turbării sale. Dar David este prigonit de Assura care, iubindu-l, dar fiind respinsă, îl divulgă regelui ca pe un trădător. Dragostea lui Mical, fiica lui Saul, și duioasa prietenie a lui Ionatan, fiul regelui, nu-l mai pot salva de mînia aceluia care curînd trebuia să-l dorească înapoi, cu o atît de furioasă pornire a ciudatei lui iubiri. David trebuie să fugă și învingătorul lui Goliat nu poate sluji pe regele căzut mai apoi, împreună cu Ionatan, în cursa întinsă de Assura și Hiram. Pe tronul spălat de atîta sînge se urcă David.

Ce-l indică însă pe David pentru această înaltă misiune ? În tragedia lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, David este un personaj liric și idilic, un efeb arcadian care alină delirul lui Saul și trezește sentimentele sale contradictorii, care este iubit prietenește de Ionatan și cu flacăra unei mari pasiuni de Mical și de Assura. David este locul geometric al iubirii în piesa lui Macedonski și Cincinat Pavelescu. Este oaza în care poposesc singurele sentimente delicate și umane, în mijlocul unei furtuni de ură, de vrăjmășie, de întunecare a minții. Singurele calități înfățișate nu explică însă ascensiunea lui pe treptele tronului. În Biblie, David este mai mult. El este acela prin a cărui tînără și curată forță se prăbușește masivitatea telurică a uriașului Goliat, adevărat simbol al lumii vechi menită să dispară. În jurul lui David adie ca un vînt binefăcător, vestind o umanitate nouă, mai spirituală. (S-a spus că David este una din prefigurațiile lui Isus). Marele lui rol este de a fi arătat că puritatea sufletului se poate ridica învingătoare deasupra celei mai vajnice puteri bestiale. Dar tocmai aceasta a rămas latura neadîncită a caracterului lui David în tragedia lui Macedonski, aceea care ar fi motivat ascensiunea lui finală și ar fi dat întreaga perspectivă concepției.

Se pare că *Saul* a avut un remarcabil succes de scenă, datorit și interpretării patetice a lui Nottara în rolul lui Saul, a lui P. Velescu în acela al lui Hiram și a lui I. Petrescu în rolul lui Samuel. Totuși piesa nu s-a putut menține multă vreme și nici n-a mai fost reluată, cu toate sforțările lui Macedonski de a o impune repertoriului permanent. Astăzi cînd o citim, după atîtea decenii de la reprezentarea ei, chiar dacă trebuie să declarăm uzate unele din amănuntele tehnicii ei teatrale, nu putem să nu recunoaștem cel puțin forța și adevărul picturii caracterului lui Saul. Parcurgînd lămuririle scrise de Macedonski, (publicate la Note) vedem că aspirația lui a fost de a scrie o tragedie clasică, în concurență mărturisită cu Sofocle și Racine. Prejudecata purității genurilor literare era destul de puternică în Macedonski. În realitate însă, din estetica dramei clasice, Macedonski împrumută mai cu seamă psihologismul ei. *Saul* vrea să fie, în primul rînd, pictura dramatică a unui caracter, simplificat la o trăsătură unică dar monumentală. Saul este, în tragedia lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, întruparea nebuniei în putere, a dominației care neștiind să se limiteze, se distruge prin propriul ei exces. În sufletul lui Saul locuiește vestitul **hybris** al vechilor Greci. Teatrul românesc cunoaște puține alte caractere zugrăvite cu aceeași forță. Celelalte personaje rămîn mai mult schițate și întrupează în genere laturi sumbre sau perverse ale sufletului omenesc. O excepție, alături de Ionatan și Mical, este David. Dar rolul lui David este dizolvat în lirism. David nu este un caracter.

Acesta este marele defect al piesei, alături de acea tendință de a o agrementa cu popasuri lirice, cu dansuri și cîntece cum erau atît de puțin în gustul clasicilor, modelele autorilor. Prin această latură lirică s-a introdus și ceea ce resimțim ca perimat în lucrarea lui Macedonski și Cincinat Pavelescu, în timp ce concentrîndu-se asupra viguroasei evocări a lui Saul, tragedia, ni se pare încă proaspătă și poate trezi interes.

*
* *

Am arătat mai sus împrejurările în care a fost scris *Le Fou ?* Macedonski se apropia atunci de șaizeci de ani și marea glorie, pe care el n-a încetat s-o rîvnească i se părea că ar putea-o cîștiga pe una din scenele Parisului. Piesa este gata din 1913 și mai multe notițe de ziare, apărute în presa franceză, anunță că poetul român Macedonski a terminat o comedie în care se pune problema dublei personalități și care va fi în curînd reprezentată pe una din scenele Parisului. Ziarele din București anunță într-acestea că piesa a și fost primită în repertoriul său de Teatrul Sarah Bernhardt. Informațiile erau însă premature. Macedonski nu mai are timpul să se ducă la Paris, pentru a-și face piesa jucată. Peste un an izbucnește războiul și *Le Fou ?* rămîne un simplu manuscris, frumos copiat de poetul însuși în patru caiete de hîrtie albă.

Se poate spune că în *Le Fou ?* Macedonski a evocat propria lui dramă interioară. Fondul acestei lucrări dramatice este prin excelență liric. În eroul său, poetul se figurează pe sine. Căci oricare ar fi fost orgoliul în care poetul s-a închis în tot timpul vieții sale, el nu putea să nu audă ce se spunea în jurul său cu privire la omul care îmbătrînise, fără să agonisească nimic, nici ca bunuri nici ca stimă publică și putere, și care recoltase, ca singurul rod al lungii sale visări poetice, trista paragină a vieții lui. I se spusese de mai multe ori că este un nebun și el reținuse expresia. Într-o poezie mai veche, el confirmă, fără nicio revoltă, diagnosticul batjocoritor :

„Firește, sînt un biet nebun,
Cînd lumea e ce este.
Trăiesc ca în poveste
Și la nimica nu sînt bun".

Dar de aci înainte începe reacția lui creatoare. Nebun ? Nu cumva nebunii sînt adevărații înțelepți, în timp ce așa-zișii înțelepți sînt niște exemplare omenești mărginite și egoiste ? Astfel de răsturnări paradoxale stau în linia spiritului lui Macedonski. Nu odată poetul s-a complăcut în această relativizare a punctelor de vedere care duce la asimilarea contrariilor. Astfel, ridicînd cîntecul său către Satan, zeul tutelar al poetului damnat, el laudă în *Imn la Satan*, puterea diabolică de a schimba înțelepciunea în nebunie :

„Înnebunești pe prea cuminți ce stau tîmpiți de-nțelepciune
Și schimbi deodată în focar ce-a fost mai stins ca un tăciune".

Se poate spune că Dorval, bancherul care se crede Napoleon Bonaparte şi care trăieşte cu fiecare din luptele lui financiare cîte un alt eveniment al epopeii napoleoniene, este un satanizat, unul din acele spirite în care influenţa luciferică a depus sămînţa unei nebunii creatoare. Dorval nu este deci o apariţie singulară în opera lui Macedonski şi tendinţele care îl străbat nu sînt străine de acelea care au vibrat mai puternic în sufletul poetului liric. Macedonski a lăsat de mai multe ori să se tipărească informaţia că *Le Fou ?* ar fi construit pe datele psihologice ale dublei personalităţi. Dubla personalitate a fost, în adevăr, una din problemele care au ispitit spiritele curioase de paradoxele psihologiei şi medicinei, către sfîrşitul curentului naturalist. Autorul german Paul Lindau a consacrat o dramă cu oarecare răsunet în vremea ei, *Der Andere* (1893), stărilor morbide ale dublei personalităţi[1]. O simplă comparaţie între *Der Andere* şi *Le Fou ?* ne arată însă că în această din urmă dramă este vorba de altceva decît de dubla personalitate. Căci dubla personalitate, aşa cum a descris-o Th. Ribot într-o cunoscută carte despre maladiile personalităţii, este făcută din alternarea conştiinţei între două euri, sprijinite pe două felurite depozite ale memoriei, între care orice legătură este surpată. Gravul magistrat Hallers, eroul lui Paul Lindau, nici nu bănuieşte că în timpul nopţii se transformă într-un apaş de rînd. Dorval nu pierde însă nicidecum conştiinţa de a fi un mare bancher parizian, executînd riscate operaţii de bursă, chiar atunci cînd în timpul bătăliilor sale financiare i se pare a reproduce figura şi destinul eroului mult iubit, ale lui Napoleon Bonaparte. Dorval nu este un ins care devine cînd Dorval, cînd Napoleon. Dorval este mai degrabă un mistic al puterii, care ca toţi marii exaltaţi ai credinţei, se găseşte în stare de fuziune cu zeul său. Această mistică fuziune este necesară omului care trecînd prin atîtea primejdii, îşi creează un aliat al destinului, un alter ego tutelar. Napoleon este deci pentru Dorval o proiecţie a nemăsuratei sale voinţe de a stăpîni (un motiv atît de caracteristic pentru volitivul Macedonski !). Este limpede deci că problema psihologică a comediei *Le Fou ?* este alta decît aceea a dublei personalităţi. *Le Fou ?* este brodat mai degrabă pe ideea variaţiilor prin care poate trece propria imagine despre noi înşine în raport cu imaginea pe care şi-o fac semenii noştri despre noi. Nu este aceasta problema cea mai dureroasă pe care o trăise omul Macedonski, privit de atîtea ori cu neîncredere şi sarcasm, în timp ce el însuşi vieţuia în sentimentul potenţat al vocaţiei sale poetice ? Cine oare mai mult decît Macedonski a experimentat contrastul, tensiunea dintre imaginea lui internă şi externă, între ceea ce gîndeau alţii şi ceea ce cugeta el însuşi despre sine ? Aceasta devine şi problema eroului său, care nu este aşadar aceea a

---

[1] Paul Lindau a scris piesa lui după o nuvelă a scriitoarei americane Dick May. Reprezentată la Paris în toamna lui 1913, la Teatrul Antoine, cîţiva ani după ce Macedonski îşi încheiase manuscrisul său (în 1910), piesa lui Lindau face parte dintr-o întreagă serie de producţii literare care se opriseră în faţa aceleiaşi probleme a patologiei eului, cum ar fi *Moi et l'autre* a lui Jules Claretie, povestirea lui Stevenson: *Dr. Jekyll and Mr. Hyde*, apoi piesa lui Georges Henriot: *L'Enquête*, reprezentată la Teatrul Antoine în 1901, şi lucrarea dramatică a lui Fr. de Nion: *L'Etat second*, jucată în 1912 de aşa numitul „Cercle des Echoliers".

dublei personalităţi, ci a dialecticii eului ; problema care sprijină întreaga producţie dramatică a italianului Pirandello. Nu este deci indiferent a reţine că două decenii mai înainte ca prin *Şase personaje în căutarea unui autor* sau prin *Henric IV*, Pirandello să fi devenit celebru, un scriitor român plin de îndrăzneală în concepţiile sale descoperă în dialectica eului o mină nouă a inspiraţiei literare.

Cele patru rapide acte ale comediei reprezintă o parte din cariera bancherului care, prin creşterea de necrezut a capitalurilor sale, speră să dăruiască Franţei hegemonia cucerită pînă acum numai de Napoleon. Atmosfera generală este a marelui capitalism internaţional, cu nenumăratele-i drame decise în birourile unor calculatori abstracţi. O speculaţie fericită, în care cad victime nu ştiu cîte instituţii bancare de peste Ocean, este pentru acest Napoleon al finanţei, Austeriltz. Dar o nouă speculaţie, orientată împotriva unor adversari puternici, ameninţă să devină Waterloo. Atunci intervine suspiciunea omului mărunt şi timorat, reprezentat prin soţia şi fiul eroului, figuri dubioase de parveniţi, zugrăviţi poate cu trăsături prea apăsate ale penelului. Se pune deci la cale interzicerea bancherului, spre revolta plină de dezgust a celor doi prieteni ai lui Dorval, medicul Tréfond şi scriitorul Jeantet, care fuseseră cîştigaţi pînă la urmă de ceea ce era geniu netăgăduit în amicul lor. Comisarul venit să opereze arestarea se izbeşte de împotrivirea acestora şi a întregului personal devotat al casei, strînşi în jurul aceluia care, după o oscilaţie primejdioasă, cîştigase totuşi intrepida lui luptă.

Este sigur că Macedonski a dorit un succes răsunător cu piesa lui. Unele din neajunsurile piesei se introduc pe această poartă. Scriind într-o limbă plină de mişcare, cu multe elemente de argou parizian, poetul nu dispreţuieşte nici unul din mijloacele care pot lucra puternic asupra spectatorilor sau care pot provoca însăşi reacţiunea lor scandalizată. De cîteva ori dialogul se revarsă peste cadrul fictiv al scenei. Persoanele se adresează direct publicului sau îşi permit aluzii transparente, menite să provoace replici zgomotoase într-o sală de spectatori atît de vioi ca cei ai Parisului. Expresiile tari nu lipsesc nici ele. Un grăunte de histrionism este prezent printre intenţiile acestei lucrări, remarcabilă de altfel prin îndrăzneala şi pătrunderea ei ca şi prin vioiciunea ritmului ei dramatic.

Sînt unele asemănări între *Le Fou ?* şi *Moartea lui Dante,* ultima piesă a lui Macedonski şi aceea în care bătrînul în vecinătatea morţii a înscris oarecum testamentul lui spiritual. În *Le Fou ?* Macedonski s-a reprezentat într-o dublă ipostază, mai întîi ca un veleitar al puterii şi dominaţiei (o trăsătură pe care am subliniat-o îndeajuns în portretul lui psihologic), apoi ca un ins în conflict cu mediul său, puţin dispus să primească şi să confirme imaginea pe care omul ar fi dorit s-o impună despre sine. Pentru a sensibiliza toate aceste situaţii şi conflicte, Macedonski se asimilează cu eroul său şi acesta cu Napoleon Bonaparte. Macedonski ni se destăinuieşte astfel de sub o dublă mască. Vocea sa răsună prin două aparate de amplificare. În *Moartea lui Dante,* semnificaţia mitului folosit este mult mai transparentă. Poetul a depus, în această ultimă creaţie a sa, atitudinile şi conflictele bătrîneţii lui.

Macedonski a fost una din acele naturi care acceptă greu bătrînețea. Există desigur oameni dispuși să se instaleze în bătrînețe ca într-o situație confortabilă, din care se poate privi cu liniște și indulgență către lume. Macedonski trebuie să fi încercat după 1890 sentimentul ascensiunii pe pozițiile suverane ale vieții, cînd începe a publica în *Literatorul* seria de articole intitulate *De pe culmea vieții*. Cînd însă alții încep să vorbească despre bătrînețea lui, poetul răspunde cu o pornire nestăpînită. Este curioasă totuși impresia de bătrînețe pe care o putea face omul care a trăit abia 66 de ani. Poetul debutase însă foarte tînăr și prin desele lui declarații de fidelitate față de lumea din prima jumătate a secolului trecut, el sugerase despre sine imaginea unui supraviețuitor. Puțini își mai reaminteau atunci toate acele înfățișări de tinerească revoltă a operei sale, care ar fi justificat mai degrabă imaginea unui tînăr. Dar la urma urmei, poate că adevăratul chip al lui Macedonski se întregește din contraste. Este în firea lui un amestec de tinerețe și bătrînețe, de revoltă și resemnare dezamăgită ; poetul este în același timp un precursor și un tradiționalist. Formula lui este complexă și vina acelora dintre contemporani care îi azvîrleau acuzația puțin delicată de a fi depășit vîrsta în care manifestările publice ar mai fi îngăduite, provenea din aceea că se opreau la ceea ce putea părea uzat în atitudinile omului și poate în unele din răsunetele operei lui. Acestor adversari le răspunde el prin *Rondelul contimporanilor* :

„Acești contimporani ai mei
Fac ne-ncetat același sport :
De treizeci de-ani îmi tot zic mort
Tot mai pizmași și mai mișei.

Strigoi, adesea,-mi zic tot ei —
Bătrîn, în ultimul resort.
Acești contimporani ai mei
Fac ne-ncetat același sport.

Deși par lei și paralei
N-au cu talentul vreun raport,
Și n-au nici sfinți, nici dumnezei
Trîntiți în viață de-un avort... —
Dar sunt contimporanii mei".

Existau printre hîrtiile rămase de la Macedonski consultate de mine cînd pregăteam ediția *Operelor* sale, două pagini polemice scrise după dictarea sa, în care este înregistrat din nou protestul poetului împotriva acelora care vorbeau fără cuviință și fără omenie despre bătrînețele lui. Poate fi oare numit bătrîn omul care a scris, într-un răstimp destul de scurt, *Poemul rondelurilor*, *Sonetul puterii*, *Moartea lui Dante* ? De altfel bătrînețea se măsoară altfel decît prin numărul anilor. În *Moartea lui Dante* se produce însă un reviriment și acela care arăta atîta impaciență față de aluziile la bătrînețea sa,

ni se înfățișează cu seninătate în pragul morții. Dante este un simbol. Marele poet florentin, pribeag și bolnav, nu poate muri pentru că n-a scris încă ultimele șase terțete ale poeziei sale. Era o veche idee a lui Macedonski că nu moare decît cine consimte să moară, pentru că toate temele vieții lui sînt istovite. Viața este prin urmare misiune. Și misiunea lui Dante îi prelungește viața pînă în clipa în care versurile finale ale *Divinei Comedii* sînt smulse delirului său.

De ce însă a ales Macedonski tocmai figura lui Dante, pentru a întrupa această concepție în care nu ne este greu a desluși rămasul bun pe care îl adresează vieții acela care, simțindu-se la sfîrșitul misiunii sale, își iscălește cu liniște și seninătate testamentul său spiritual ? În cuvintele explicative pe care le-a adăugat tragediei sale și care apar, pentru întîia oară, la sfîrșitul acestui volum, Macedonski a crezut că poate observa analogii nu numai între Italia lui Dante și propriile stări ale țării noastre în anii precursori primului război mondial, dar și în frămîntările morale care îl stăpîneau la fel ca pe marele florentin altădată. Pentru a reda sufletul lui Dante și al epocii sale, scrie Macedonski „*e adevărat că am fost ajutat... și de obijduirea ce era în propriul meu suflet ca și de epoca dantescă a propriei mele țări, sfîșiată, schingiuită și stăpînită ca și Italia uriașului poet, de cîteva familii care au azvîrlit-o către pieirea de azi...*". Ultima apreciere se referă fără îndoială la competițiunile politice ale vremii, pe care cel care fusese amestecat în destule agitații publice ale trecutului pentru a le cunoaște valoarea, își putea permite să le judece cu severitate. Asimilarea cu Dante nu se făcea însă numai prin ceea ce i se părea lui Macedonski analog în structura cadrului social, dar și prin mai intime elemente psihologice și biografice. Ceea ce trebuie să-i fi vorbit mai puternic lui Macedonski în figura quasi-legendară a lui Dante era desigur orgoliul acestuia. Un biograf al lui Dante, Louis Gillet, a pus bine în lumină trăsătura aceasta printre toate cîte compun caracterul autorului *Divinei Comedii* :

„*Ar fi zadarnic*, scrie Gillet, *să negăm imensul orgoliu al lui Dante, mai zadarnic încă să criticăm acest sentiment legitim al unei creaturi excepționale, care a suferit o denegare de justiție și care, prin compensație, afirmă cu puteri sporite superioritatea lui*".

Această mecanică a pasiunilor o cunoaștem bine din portretul psihologic al poetului nostru. În marele orgoliu al lui Dante, Macedonski îl regăsea pe al său. În nedreptatea sub care suferise poetul și din care se mîntuise prin replica sporită a mîndriei sale neîncovoiate, Macedonski regăsește propriile lui reacții. Aci trebuie căutată ceea ce el numește **obijduirea** din sufletul său, deopotrivă cu aceea din sufletul lui Dante.

Nimeni dintre cei care au pătruns în particularitățile firii lui Macedonski nu se vor putea opri a-l recunoaște în scena în care tinerii seniori ai Ravennei, prefăcîndu-se că-l sfătuiesc cu bunăvoință și recunoscîndu-i marile merite, își permit totuși perfide rezerve asupra unora dintre felurile lui de a fi, trezesc mînia dantescă și izgonirea lor din preajmă-i. Orgoliul este prins aci în mecanismul lui fundamental care suportă mai bine negația decît rezerva, antagonismul care prilejuiește lupta și deci afirmația de sine, mai bine decît

prefăcuta bunăvoinţă care poate surprinde vigilenţele încrederii în sine şi poate adormi tensiunile susţinătoare. Această scenă de mare pătrundere psihologică este scrisă de cineva care, evocînd un erou îndepărtat, se zugrăvea în realitate pe sine. Ceea ce îi lipsea lui Macedonski nu era recunoaşterea întîmplătoare şi parţială a meritelor lui, aflată de mai multe ori în timpul unei cariere care nu fusese cu totul lipsită de succese, ci acea acceptare totală a felului său de a fi, care să-l împace cu epoca în care trăise. Ultimii ani ai lui Macedonski au fost străbătuţi de preocuparea dureroasă de a impune, nu vreuna din operele lui izolate, ci însăşi formula sa scriitoricească şi umană, contestată încă de contemporani. Mînia lui Dante izgonind pe tinerii seniori suficienţi din Ravenna era de multe ori propria lui pornire...

Sînt însă şi alte apropieri posibile. Deşi nimeni nu i-l impusese anume, n-a pornit şi Macedonski pe căile surghiunului ca Dante altădată? *Moartea lui Dante* este, după alte aspecte ale ei, tragedia exilului. Izgonit din Florenţa şi trebuind să părăsească şi Ravenna, unde prezenţa sa devenise supărătoare, poetul afirmă valoarea refugiului interior: *„În vis şi în cer am trăit, Madonă, iar patria mea poate să-mi ţină porţile închise, Necazurile m-au oţelit, şi sufletul meu s-a făcut de diamant*". Totuşi cînd i se aduce vestea chemării lui la curtea Contelui de Provenţa, italianul se trezeşte:

„Mulţumesc Înaltei Ducese, şi vă mulţumesc şi vouă, copiii mei. M-aţi bucurat mult cu ea — aceste sînt ştiri glorioase pentru mine — dar nu-mi mai vorbiţi despre ele... (pauză). *Am fost pe-acolo: Francezii sînt un popor gentil, dar au un alt suflet decît al meu. M-am simţit totdeauna străin printre dînşii, oricît de prietenoşi s-au arătat pentru mine, şi străin am rămas de asemenea oriunde nu m-am aflat printre ai mei. Ce aş căuta eu acum printre alte neamuri?... Ştiu: Judecam altfel odinioară... Eram tînăr!... Nu făceam osebire între om şi om, de orice limbă să fi fost, şi între ţară şi ţară. Dar vremea a trecut şi adevărurile mari mi s-au destăinuit, şi am aflat că numai văile, cîmpiile şi dealurile ţării mele sînt frumoase. Ei! Pe unde n-am fost, şi cîţi prieteni n-am avut şi pe acolo — prieteni adevăraţi — dar mi-am dat seama destul de iute că nici eu n-am pătruns vreodată în sufletul lor, nici ei în al meu. Lăsaţi-mă să mor italian*".

Sub pana lui Macedonski aceste cuvinte sînt adevărate accente lirice. Ele înseamnă ruptura cu ceea ce a fost pentru o anumită epocă cosmopolitismul său, reintrarea sa definitivă în patrie, resimţită acum ca o formă a destinului inexorabil, care trebuie acceptat şi iubit.

Spre deosebire de *Le Fou?* în care erau evocate luptele poetului cu mediul său, *Moartea lui Dante* cuprinde ecoul luptelor de altădată, dar şi pacea care s-a aşternut între timp prin sentimentul misiunii şi al împlinirii. Nu voi spune că dintre toate creaţiile literare ale lui Macedonski, *Moartea lui Dante* este singura armonioasă, singura în care poetul a izbutit să elimine tensiunile, revoltele şi amărăciunile de care opera sa nu este scutită. Pacea absorbită în natură este tema patetică a *Nopţii de Mai* şi a atîtor alte poeme ale maturităţii. Dar în *Noaptea de Mai*, omul cucereşte pacea închizîndu-se faţă de societate şi omenire, cărora le aruncă blestemul său. În *Moartea lui Dante*

nu mai este înfăţişat un om pacificat prin solitudine, ci unul care după ce s-a expus tuturor furtunilor sociale a cucerit liniştea ţintelor atinse şi a plenitudinii realizate.

Din rezerva acestor sentimente se dezvoltă toate însuşirile pozitive ale piesei. Desigur, apelul prea insistent la procedeul alegoric, mulţimea spectrelor care sensibilizează cînd secolele posterităţii, cînd gîndurile şi simţirile lui Dante, sînt extrase dintr-o recuzită veche, pe care gustul modern n-o recunoaşte cu satisfacţie. Dar chiar peste aceste neajunsuri incontestabile, ceea ce resimţim ca un nimb peste adînci experienţe trăite, simplitatea augustă a tonului şi desfăşurarea majestuoasă a acţiunii, califică *Moartea lui Dante* printre creaţiile cele mai de seamă ale poetului.

Locul lui Macedonski

În lunga lui carieră literară, Al. Macedonski a clădit o operă a cărei influenţă în epoca lui şi asupra întregii dezvoltări a literaturii noastre mai noi trebuie recunoscută. Legat prin începuturile lui de şcoala lui Eliade Rădulescu, ca mai toţi poeţii munteni al căror debut se fixează în jurul anului 1870, Al. Macedonski aparţine seriei acestora. Împrejurarea este ilustrată de particularităţile limbii sale, de unele din ideile sale sociale, de deschiderea sa către literaturile romanice.

Scriitorul care a dat atîtea contribuţii valabile poeziei lirice şi satirice, prozei narative, teatrului, criticii şi publicisticii a impus cu greutate opera lui preţuirii generale. A existat multă vreme *„un caz Macedonski"*, pe care abia vremea noastră l-a soluţionat, recunoscînd în el pe unul din clasicii literaturii române. Greutăţile proveneau nu numai din temperamentul poetului, care a avut şi el un rol determinant şi uneori rău sfătuitor, dar şi din situaţia sa în epocă, opusă orînduirii sociale patronată de dinastia străină, ca şi îndrumărilor literare legate de aceasta. Al. Macedonski a fost, în tot timpul lungii lui cariere, un *„opoziţionist"*, şi această atitudine explică nerecunoaşterea lui oficială într-un răstimp atît de întins.

Astăzi, cînd îl studiem cu atenţia pe care o merită şi în lumina adusă de schimbarea vremurilor, opera lui Al. Macedonski ne apare ca una din cele mai însemnate ale epocii sale, mai întîi prin interesanta şi elocventa reflectare a acesteia. Format în primele decenii ale celei de-a doua jumătăţi a secolului al XIX-lea, dar legat prin amintirile familiei de începutul veacului, Macedonski aduce, în opera lui, ecourile unei Românii mai vechi, a relaţiilor din clasa lui socială, a epocii de după 1848 şi din epoca Unirii şi a îndemnurilor sociale generoase formate atunci şi, într-o anumită măsură, transmise prin el. Fără să fi avut un sistem de idei sociale bine organizat şi cu toate că poziţiile lui politice au fost oscilante, trebuie să constatăm că scriitorul n-a dat niciodată expresia unor tendinţe antinaţionale sau antipopulare, şovine sau reacţionare. Cuvîntul lui a răsunat pentru a apăra pe oprimaţi, pentru a

proclama drepturile poporului și pentru a exprima un patriotism, uneori îndurerat, dar plin de căldură și de avînt. În opera lui publicistică, răspîndită în numeroasele organe de presă întemeiate de el sau la care a colaborat, Macedonski a urmărit prin comentariul său desfășurarea evenimentelor sociale și politice, încît această parte a operei lui alcătuiește o interesantă cronică a vremii, bogată în știri de tot felul și în care istoricii vor avea mereu de descoperit izvoare noi pentru cunoașterea curentelor de opinie din același interval de timp, mai ales din cercurile opoziționiste, antidinastice și antipoliticianiste.

Opera lui Macedonski a stat într-un neîncetat proces de evoluție, încît cercetarea observă deosebiri izbitoare între începuturile și etapele ei mai noi și, în general, o înălțare a valorii ei artistice în cursul acestui proces. Este un spectacol întăritor acela al scriitorului care se caută și ajunge să se găsească, precizîndu-și nota lui originală, perfecționîndu-și mereu mijloacele și ajungînd treptat la realizările lui cele mai de seamă. Niciodată, Macedonski n-a crezut că lucrarea lui literară este încheiată. Prin deasa republicare a operelor, totdeauna în variante noi, prin întocmirea ultimului manuscris, atît de interesant prin revenirile lui asupra vocabularului poetic folosit mai înainte, scriitorul a dat exemplul unei hărnicii literare, al unei conștiințe artistice pilduitoare.

Poezia lirică a serbat mari triumfuri în opera lui Macedonski. Poet social și satiric, cîntăreț al revoltei îndrăznețe, al naturii și al artei, al vieții și al tinereții, poet filozof, dar și alcătuitor al unor cîntece în surdină, care exprimă farmecul de a trăi și melancoliile delicate, liricul Macedonski a stabilit un profil original în epoca lui. Marele geniu al lui Eminescu, apus prea devreme, lăsase în urma sa un curent epigonic, pesimist de circumstanță, lipsit de noutate în formă. Macedonski îi opune inspirația sa viguroasă, expresia unui suflet luptător și optimist, în forme poetice renovate, cu mari repercusiuni asupra creației literare ulterioare. Poetul a reflectat adeseori asupra problemelor expresiei, în studiile sale asupra versificației sau în manifestele lui literare. A atras atenția asupra faptului că poetului îi este dat să lucreze cu materialul limbii și să extragă din el toate nuanțele lui, capabile să dezvolte expresia de artă. Îndemnurile lui au putut fi uneori rău înțelese, încurajînd formalismul steril, dar cercetarea constată că opera lui Macedonski n-a degenerat niciodată nici în jocul gratuit al verbozității, nici în absconsitate și că această operă nu s-a lipsit nicicînd de un bogat conținut intelectual și emotiv. Îndemnurile și exemplul lui Macedonski în direcția renovării expresiei au alcătuit o intervenție binevenită și o etapă necesară în evoluția artistică a poeziei românești mai noi.

Același lucru se poate spune despre proza narativă a lui Macedonski, în care firul memoralistic și autobiografic se îmbină cu zugrăvirea unor caractere rare sau ciudate, dar nu lipsite de valoare tipică pentru împrejurările vremii. Prin acest sector al operei lui, cititorul pătrunde mai adînc în sfera de probleme a scriitorului și în cunoașterea relațiilor lui cu epoca, în care personalitatea lui a apărut ca aceea a unui rebel, a unui neconformist, a unui bizar. Bizareria lui Macedonski a fost expresia raporturilor lui cu

societatea vremii. Proza narativă a lui Macedonski o oglindeşte în multe feluri, cînd nu se consacră stărilor mai vechi ale ţării şi figurilor culese din trecut, *„nălucirilor din vechime“*, totdeauna în forme ale expresiei, în care cuvîntul are nu numai funcţiunea de a povesti, dar şi pe aceea de a evoca şi de a picta. Această atitudine literară a prozatorului-poet a avut şi ea un bogat răsunet în literatura narativă a tinerilor şi a epocii următoare.

Teatrul lui Macedonski ocupă un loc mai puţin însemnat în creaţia scriitorului. Totuşi prin *Iadeş* !, o comedie în versuri cu unele ecouri mai tîrziu, prin *Saul*, o tragedie clasică, dar mai cu seamă prin *Moartea lui Dante*, atît de expresivă pentru propria problematică a poetului, creaţia dramatică a lui Macedonski întregeşte fericit profilul operei sale.

A trăit ca scriitor, numai ca scriitor. S-a consacrat în întregime muncii literare şi, în timp ce îşi îmbogăţea şi îşi desăvîrşea opera, nu trecea nebăgător de seamă pe lîngă lucrarea tinerilor, în care ştia să recunoască meritul şi să salute talentul. În tot timpul vieţii lui a fost înconjurat de un tineret năzuitor către forme noi ale expresiei. S-a format astfel o *„şcoală Macedonski“*, adică un curent literar în care noile mijloace ale maestrului s-au perpetuat şi au transmis mesajul lui de artă, într-o vreme atît de puţin dispusă să-l recunoască.

Influenţa lui Macedonski a fost una din cele mai puternice asupra literaturii româneşti mai noi. Istoria literară o semnalează în dese rînduri către sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele decenii ale veacului nostru.

Delavrancea

Sărbătorirea centenarului unui scriitor este un prilej bun pentru a strînge într-o singură impresie rezultatele tuturor străduinţelor lui, pentru a-i preţui opera după puterea ei de a fi biruit timpul, pentru a-i arăta recunoştinţa cu care îi sîntem îndatoraţi. Între timp, omul a putut dispărea dintre noi, dar scriitorul n-a dispărut. Anii lui au continuat să se adune şi scriitorul a devenit un centenar, chiar dacă fiinţa lui pămîntească a dispărut cu multe zeci de ani mai înainte. La 11 aprilie, Delavrancea a împlinit deci o sută de ani şi, în această împrejurare, ne-a plăcut să ni-l închipuim oarecum schimbat faţă de chipul în care ne-a apărut, în primele momente ale deschiderii noastre către lume. Cîţi dintre cei care nu împliniseră douăzeci de ani în epoca dinaintea primului război mondial nu-şi amintesc de bărbatul înalt şi firav, cu faţa adînc brăzdată, cu pletele rebele, cu glasul puternic, capabil să răscolească mulţimile ? Era în expresia lui o tristeţe care nu era visătoare, ca la Vlahuţă, ci mai degrabă mînioasă. Ochii lui priveau cu severitate şi din gura strînsă, deasupra căreia mustăţile ţîşneau ca nişte fulgere scurte, aşteptai să auzi cuvinte amare. În anii lui bătrîni, pe care nu i-a atins niciodată, Delavrancea n-ar fi fost mai albit, fiindcă părul lui era nins încă din tinereţe, dar poate că pe figura lui ar fi coborît seninătatea şi surîsul, ca un semn că marile lui tensiuni interioare s-au dezlegat. Ni-l închipuim înaintînd către noi mai încovoiat, pentru a ne întreba, nu cu glasul de tunet al marelui orator, dar aproape în şoapte, în ce fel ne-am împlinit datoriile faţă de naţiune şi faţă de popor, bucuros să audă că nici una din marile tradiţii naţionale n-au dispărut din sufletul nostru şi că celor mulţi, poporului pe care îl iubea cu toată aprinderea inimii sale, am încercat a-i da condiţia mai înaltă, dreptatea, libertatea

şi cultura dorite de el cu atîta putere. Delavrancea este un martor al tuturor faptelor noastre, şi, ori de cîte ori întreprindem ceva în viaţa publică, este bine să-l invocăm, pentru a putea cîntări ce este bun şi ce poate deveni bun în acţiunile noastre.

Delavrancea este un reprezentant tipic al momentului literar în care mesajul lui porneşte către lume. Glasul lui Eminescu încetase să se audă, atunci, în 1885, cînd apar primele opere mai de seamă ale lui Delavrancea, schiţele şi nuvelele grupate în volumul *Sultănica*. Prin Eminescu se transmit noii generaţii de scriitori toate cîştigurile care, într-un răstimp de o jumătate de secol, înzestraseră pe români cu o conştiinţă mai vie a trecutului lor, a originalităţii lor ca popor, a drepturilor lor naţionale şi sociale, totul asociat cu un larg orizont de cultură şi dezvoltat într-o sinteză de artă superioară. Dar prin Eminescu se produce încă un fapt, greu de consecinţe pentru tot ce trebuia să urmeze, ca fapte literare, în deceniile următoare. De unde direcţia naţională şi socială fusese asigurată pînă către 1870 mai cu seamă de scriitorii proveniţi din clasa boierească, un Iancu Văcărescu, un Conachi, un Kogălniceanu, un Costache Negruzzi, un Alecsandri, un Ion Ghica, un Al. Odobescu, Eminescu este cel dintîi scriitor care nu mai **coboară** către popor, cum făcuseră atîţi dintre înaintaşii mult preţuiţi de el, ci vorbeşte şi scrie din mijlocul poporului, din unghiul perspectivei lui către lume, cu sufletul lui deosebit. Fără să fie el însuşi de extracţie ţărănească, prin copilăria lui la ţară şi prin desele lui înapoieri în mediul rural unde culege, împreună cu cîntecele poporului şi cu ştiinţa foarte exactă a credinţelor şi reprezentărilor imaginaţiei acestuia, o parte foarte întinsă a limbii folosite de el, Eminescu este primul ţăran al literaturii noastre. Dau acestui cuvînt un înţeles oarecum special, care trebuie precizat. În opera lui Eminescu nu întîmpinăm filantropie democratică, curiozitate estetică pentru formele de artă şi viaţă ale poporului, ci autenticitate populară neproblematică. Cînd Odobescu ascultă basmul ţăranului din Bisoca, el admiră „*limba sa pe care aş da ani din viaţă-mi ca s-o pot scrie întocmai după cum o rostea, acea limbă spornică, vîrtoasă şi limpede a ţăranilor noştri*, (în care) *îmi povestea păsurile şi plăcerile oamenilor de la munte*". Atitudinea lui Odobescu se organiza deci în afară de sfera de viaţă a poporului, deşi cu sinceră simpatie pentru ea. Nimic din toate acestea la Eminescu, nici un fel de nostalgică regresiune folclorică sau arheologică. Eminescu nu se întoarce la popor, ci creşte împreună cu el către formele cele mai înalte ale cugetării şi artei. Marele avînt pe care cultura română îl dobîndeşte, o dată cu Eminescu, provine din faptul că nimic nu opreşte şi întoarce zborul său către elementele mai vechi şi primare ale mentalităţii populare. Dispunînd de acestea ca de însăşi temeliile fireşti ale organizaţiei lui, Eminescu a putut să se orienteze către ţintele cele mai înalte, devenind astfel poetul cel mai popular şi cel mai cult al întregii noastre tradiţii.

Direcţia populară şi naţională se consolidează prin Slavici şi Creangă şi prin scriitorii ceva mai tineri, prin Vlahuţă, Coşbuc şi Delavrancea, reprezentanţii noului moment literar. Barbu, fiul lui Ştefan, chirigiul din mahalaua bucureşteană Delea-Nouă, aparţinea unei lumi care trăia în formele rurale cele mai autentice. S-a publicat fotografia casei ţărăneşti a lui Barbu Ştefă-

nescu ; este o mică locuință cu zidurile învălurate, lipite cu lut, cu prispa sprijinită în trei stîlpi, cum sînt atîtea în tot spațiul rural al cîmpiei dunărene, unde marea bogăție a locului nu folosea cu nimic acelora care semănau, secerau, strîngeau și treierau, clădeau clăile și adunau cocenii, vărsau rodul în hambarele boierești sau îl transportau, împungînd boul răbdător sau silind caii mărunți și costelivi, pe drumuri prăfoase, către schelele Dunării. Într-o astfel de casă, primind lumina prin ferestre lipite, au crescut cîteva din sufletele mari ale secolului al XIX-lea. Delavrancea a fost unul din ele. Povestirile lui Delavrancea, pline de ecouri autobiografice, notează nenumărate aspecte ale mediului său, împreună cu situațiile, cu felul de a gîndi, de a simți și de a vorbi al strămoșilor. Universul lui Delavrancea este un univers rural. Copilăria omului poate fi fericită în toate împrejurările. Barbu trăiește în idila grădinii părintești, cu salcîmii, cu prunii, corcodușii și duzii ei, într-o lume patriarhală în care legăturile continuă peste generații. Se scutură din salcîmi o ploaie de miresme. Fusul sfîrîie la urechea copilului adormit cu capul în poala bunicăi. Este o lume mai veche, liberă încă de asprimea conflictelor ivite mai tîrziu. „*Slavă Domnului, nimeni, pe atunci, nu pierea de foame, nici că rămînea la Crăciun fără porc, la Paști fără vesminte noi și la Moși fără doniți și urcioare și pomană morților*". Totuși, lipsa nu este totdeauna ocolită pentru casa în care sînt opt guri și cu Plăviță, nouă. Pentru o casă plină de copii, „*copaia e plină, copaia e pe jumătate, copaia e pe sfert*, pînă cînd ajungi „*să lingi fundul copăii*". Omul nu găsește de lucru nici la arendași, nici la popă, nici la chiaburi ; cîrciumarul i-ar da ceva de săpat, pe rachiu. Trage cu ochiul către casa boierească și vede cum „*turmele coprinseră casa, învăluiră curtea, încinseră satul și nu le mai încăpea locul*". Le mînă „*un cioban, cu plete lungi și cu căciula, ca o căldare*". Știe ce-i trebuie omului : „*cîmpul să dea nouă spice dintr-un bob, plugul să taie pînă la izvoare, boii să lase de-o șchioapă copita în pămînt ; să aibă umbra tihnită și casă la văzul lumii ; și potera și ciocoii să se ducă cum se duc stolurile de lăcuste, mînate de vînturi, în pustie locuri*". Este un vis al fecundității naturii, visat de o națiune agrară, pentru care nu e nimic mai desfătător decît vederea „*vitelor satului pășunînd lacom, porcii gîfîind, cu coada sfredel și cu rîtul în jos, ronțăie ghinda, făcînd clăbuci la gură ; pe spinările lor se lasă, din zbor, corbi negri și lucioși ca păcura și-i ciugule, iară ei, deschizînd leneș pleoapele cu gene gălbui, își răsfiră coama de plăcere, cîinii tolăniți la soare latră prin vis, alții își desfășoară colacul trupului, întinzîndu-se apăsat în picioarele de dindărăt*". Natura inocentă se desfată în plenitudinea verii. Oamenii dorm în curte. Femeia își cheamă bărbatul în casă : Vino în casă, măi creștine, dar bărbatul vrea să rămînă afară, în suflarea caldă a oilor, pînă cînd „*clopotele berbecilor l-or deștepta înainte de a cărunți bruma pe deasupra turmelor*". Dar vine iarna și „*în ajunul Moș-Ajunului se desleagă un viscol din adîncimea vînătă a cerului. Crivățul se năpustește răsturnînd copaci bătrîni, smulgînd și risipind acoperișuri de stuf și de coceni, anunțînd lighioile și înfundîndu-le care pe unde înnemereau*".

Este natura noastră întreagă, clima continentală a locurilor noastre care, în timp ce Delavrancea o descria, inspira pe admirabilii noştri pictori, pe Grigorescu, pe Andreescu, pe Luchian. Şi întocmai ca aceştia sau ca alţi artişti ai şcolii româneşti de pictură, formată îndată ce academismul face loc realismului mai nou, Delavrancea descrie toate muncile oamenilor de la noi, *„pe bărbaţi“* care *„nu lasă sapa din mîini“*, cînd *„pun mîna pe plug, troznesc coarnele“*, pe femeia care *„intră pe poartă cu două doniţi de apă, îşi înfige furca cu caierul de in în brîu şi începe să tragă şi să răsucească un fir lung şi subţire, cum surorile împletesc zorit la ciorapi, la tîrlici, la mănuşi“*. După Eminescu, după Slavici şi Creangă, întîmpinăm la noul scriitor cea mai bogată prezentare a omului român în mediul lui natural. Prin Delavrancea se consolidează deci curentul realismului popular în opera prozatorilor mai noi, a căror artă n-ar putea fi înţeleasă fără a ţine seama de contribuţia şi înrîurirea lui. Căci pe cînd Slavici şi Creangă folosesc ca mijloace ale caracterizării mai ales notaţia oralităţii populare, Delavrancea adaugă acestor mijloace, multelor expresii, locuţiuni şi proverbe culese din graiul său muntenesc, procedeele imagismului modern.

Delavrancea este, împreună cu Macedonski, pornit cu un moment mai devreme pe această cale, unul din primii scriitori care dau cuvîntului în proză funcţiunea de a picta, de a evoca aspectele lumii sensibile. Am amintit mai sus apropierile tematice dintre scrisul lui Delavrancea şi noua şcoală de pictură românească. Aceste apropieri pot fi duse mai departe. Delavrancea este primul scriitor român care stabileşte legături cu pictorii vremii lui, îşi pune scrisul în serviciul operei lor şi le însoţeşte cu un comentariu atît de pătrunzător, încît izbuteşte să impună noi valori, ca de pildă pe aceea a lui Andreescu. Asociaţia scriitorilor cu pictorii, sentimentul participării lor la aceeaşi lume a artei, afinitatea talentelor lor, alcătuieşte un fapt de cultură al romantismului. La noi apare în epoca post-romantică şi prin iniţiativa unor scriitori, printre care Delavrancea trebuie amintit ca unul din cei dintîi. Scriitorul vedea, de altfel, aici, nu un fenomen de epocă, ci mai ales unul izvorît dintr-o înzestrare specială a poporului român. Din faptul că expresia **vederii** intră, în unele din locuţiunile limbii noastre, în asociaţie cu expresia altor simţuri, ca de pildă în legăturile de cuvinte : **vezi cum cîntă, vezi ce dulce e, vezi ce moale e,** constituia pentru Delavrancea o dovadă a precumpănirii vederii asupra celorlalte simţuri la români (*Lumină tuturora*, 1895). Această putere a reprezentării lumii văzute este mai întîi, pentru el, o caracteristică a întregii noastre poezii populare, din care el îşi trăgea norma creaţiei sale. Delavrancea remarcă şi recomandă printre procedeele poetului popular notaţia sintetică a aspectelor văzute, **nota fosforescentă** (*din Estetica poeziei populare*), aşa cum îşi va construi el însuşi tablourile sale fără învălmăşeală pitorească de forme, dar cu detalii cromatice care depăşesc tehnica poetului popular : *„mesteacăni bălai cu frunzişul mărunt prin care tremură cerul vioriu, lumina lunii* (care) *se schimbă în rumeniu, în violet şi îneacă lumea într-o ceaţă albastră ; iarba răscoaptă în pajiştile grase de la umbra albăstrie a dafinilor“ ; întreaga lume a florilor ; „fînul, de leandră, de mărgărintă, de trifoi cu vlă-*

stare învoalte, de măzăriche vîrtăjită, să mişcă în valuri uşoare ca o pînză îmbrebenată cu flori. Scînteioarele se ridicau cu vîrful roşu... Luminărelele, drepte şi băţoase, întreceau fînul şi stau de streaje, din pas în pas, cu flori galbene şi bătute pe acelaşi picior".

Procedeul depăşeşte numai prin abundenţă cromatică sintetismul notaţiei populare, fosforescenţa ei. Este procedeul unui pictor. Şi, în adevăr, încercîndu-se în artele plastice, ca poeţii romantici ceva mai vechi, ca Victor Hugo sau ca Théophile Gautier, desenînd portrete şi peisaje, Delavrancea transportă apoi în literatură procedeele picturii, ale noii ei direcţii. Scriitorul este împotriva compoziţiilor cu subiect, a picturii narative, dramatice, ca şi împotriva aspectelor excepţionale ale realităţii, ceea ce într-un rînd numeşte **ultimul grad al ei.** Frumosul, observă el în altă parte, se găseşte pretutindeni : „*oriunde îţi întorci ochii, umbră, lumină, formă, vibrînd de farmec şi de simpatie*".

Principiul fundamental al impresionismului, cu întoarcerea lui către natură, cu pornirea lui de a omite detaliul şi de a accentua trăsătura generală, i se pare cu totul acceptabil (*România liberă*, iunie 1883). Pe Andreescu îl laudă încă din 1889, într-o cronică plastică, pentru că „*nu migăleşte, nici nu te ameţeşte într-o splendoare artistică de colori şi nuanţe ; el exprimă natura în cîteva note esenţiale şi, sub aceste note, surprinzi ceea ce în natură n-ai observat, viaţa intimă a fiecărei plante*". Pictura e revelaţia poeziei din lucruri, din cele mai umile, aşa cum ne apare în pînzele lui Grigorescu, cu elocinţa lor atît de mare încît, privindu-le, „*poţi să-i reconstitui întreaga viaţă, notînd precis ce a simţit pe toate cărările şi prin toate orăşelele pe unde s-a oprit cîteva zile, cîteva ore.*" În cronica *De azi şi de demult*, de unde sînt împrumutate aceste din urmă reflecţii, Delavrancea notează aspecte ale străzii, un cap de copil privind pe geam, o ţigăncuşă ghemuită în preajma unei case mari, culege apoi aspecte din propriile amintiri, evenimente banale, surprinse în viaţa lor caracteristică. Ce teme ar fi putut găsi aici un pictor ? „*Domnule Grigorescu, dacă ai fi văzut d-ta acel tablou, ce pagină splendidă ai fi creat* !" Nu l-a văzut Grigorescu, dar l-a văzut Delavrancea, cum a văzut atîtea alte tablouri, aspecte peisagistice, chipuri de oameni, gesturi şi atitudini, adunări omeneşti la ţară şi la oraşe, totul înviat ca imagine, o întreagă materie vizuală, prin care elementul descriptiv dobîndeşte în literatura scriitorului un loc cu mult mai întins decît cel deţinut în proza înaintaşilor. Delavrancea foloseşte, în acest scop, fie evocarea prin notaţie directă, fie prin metaforă şi comparaţie, mai mult prin comparaţie decît prin metaforă. Comparaţiile lui Delavrancea îşi aleg termenii lor din universul apropiat, din lumea de experienţe a muncitorului agricol. Şi astfel, în nuvelistica acestui scriitor, zăpada cade **ca făina la cernut,** odăile sînt **ca paharul,** curtea **ca o tavă,** ochii unei fete sînt **umezi şi lucioşi ca ai unui viţel de trei zile,** alţi ochi sînt **vărgaţi ca melcul,** faţa unei babe este **ciuruită ca un burete,** o mînă este **slabă şi moleşită ca o blană de pisoi mic,** un chip este **rumen ca răsura,** ugerul vacii este **cît căldarea,** un copil răspunde cu un **ţîşt ca de lăcustă şi un bîzîit ca de albină,** cineva se scarpină pe guşă **parcă ar fi ras o burtă de şalău,** un platou

este întins ca o velință zbîrcită etc. Lumea este văzută aici prin prisma de reprezentări a țăranului și prin această particularitate se adîncește și se dezvoltă caracterul popular al poeziei lui Delavrancea.

Recitind toată proza narativă a lui Delavrancea mi s-a părut că, în acest sector al ei, în narațiunile cu caracter popular, se găsește partea cea mai valoroasă a operei lui de prozator, aceea care va înfrunta timpul cu aspra lui selecțiune. Adevărul ei intern și extern, preciziunea observațiilor asupra naturii și a omului, prezente chiar acolo unde scriitorul compune un basm și acordă un loc supranaturalului popular, concizia plastică a formulărilor, rezervă unor narațiuni ca *Sultănica*, *Poveste*, *Neghiniță*, *Norocul dracului*, *Șuier*, *Bunicul*, *Bunica*, *Văduvele*, *De azi și de demult* și atîtea altele, un loc lîngă Slavici și Creangă. Este interesant de stabilit, comparînd între ele analizele din articolele sale de artă și din discursul academic *Estetica poeziei populare*, cum poetul lăuda în pictura noilor artiști, de pildă în aceea a lui Andreescu, ca și în particularitățile de expresie ale poeziei populare, calitățile pe care le-a întrupat el însuși într-o parte însemnată a operei sale de prozator ; evitarea descripțiilor amănunțite, concentrarea asupra esențialului, simplitatea. Prin aceste însușiri, multe din povestirile lui Delavrancea dobîndesc precizia și vigoarea unor balade.

Delavrancea n-a aplicat totdeauna principiile aceleiași estetici. De curînd, un tînăr cercetător, Al. Niculescu, unul din cei care, în momentul de față, aduc contribuții la studiul stilistic al literaturii române, a remarcat, examinînd *Structura frazei în studiul lui Delavrancea (Contribuții la istoria limbii române literare în secolul al XIX-lea*, vol. I.1956), prezența a două tipuri sintactice în proza scriitorului, acela realizat prin propoziții simple, monomembre sau eliptice, și acela caracterizat prin construcții uriașe, stufoase, bogate în determinări, caracterizat prin cumul de epitete. Acest din urmă tip este al începuturilor lui Delavrancea, dar el a fost treptat înlocuit prin celălalt tip, pe care, după cum am văzut, îl recomanda exemplul poeziei populare și al marilor pictori ai vremii. Al. Niculescu a comparat versiunile succesive ale aceleiași bucăți, stabilind direcția incontestabilă a artei lui Delavrancea, către o formulă mai concentrată, mai simplă, mai sobră. Noul cercetător al artei lui Delavrancea are dreptate să observe că tendința către determinarea minuțioasă în descrieri ca și în narație, este una din caracteristicile stilului naturalist și stabilind paralelisme cu unele din operele naturaliștilor, de pildă cu cele ale lui Alphonse Daudet, stabilește influența stilistică a acestora asupra creațiilor mai vechi ale lui Delavrancea.

Faptul că, la începuturile sale, Delavrancea s-a mișcat în sfera naturalistă, rezultă și din tematica acestei părți a operei lui, căreia îi aparțin nuvele ca *Domnul Vucea*, *Bursierul*, *Iancu Moroi*, *Liniște*, *Paraziții*. Tînărul venit din sănătoasa lume morală și avînd prilejul să trăiască, mai întîi ca elev și ca student, apoi ca profesionist, conflictele impuse lui de lumea burgheză, simte cum sufletul i se umple de amărăciune, de oboseală, de dezgust, își culege atunci temele literare din ceea ce a numit el însuși *„prostia neumană a lumii"* sau *„lumea nesimțitoare, mojică, fudulă, putredă de mici vițîi"*. Va înfățișa

deci, în această epocă a creației lui, ca toți naturaliștii, cazuri de boală, de degradare fizică și morală, efectele unei eredități încărcate, urîțenia, prostia și brutalitatea, o societate hidoasă și înjosită, cum este aceea răsfrîntă în operele atîtor travestitori la sfîrșitul secolului al XIX-lea, adică într-un moment atît de caracteristic al decadenței societății burgheze. Totuși, spre deosebire de naturaliști Delavrancea nu adoptă norma impersonalității în artă, extragerea autorului din operă, prezentarea urîtului cu impasibilitate, cu luciditate rece. Sufletul care se întrevede în nuvelele cu tematică naturalistă ale lui Delavrancea este acela al unui om care, ca și medicul din *Liniște*, este „ *izbit și dezgustat, obosit, sceptic și mort înainte de vreme*". Este și sufletul *Trubadurului* său, atît de citit altădată. Delavrancea, dînd și de data aceasta urmare pornirii sale de a-și însoți creația cu reflecția estetică asupra ei, ne-a oferit odată motivele atitudinii sale literare în acele nuvele ale începutului. În cel dintîi din seria articolelor O *familie de poeți* (*Lupta literară*, I, 1887, 1), Delavrancea scrie :

„Fără îndoială că revolta și ura pot să ne zguduie mai adînc decît o glumă, fie ea perfect exprimată, căci revolta și ura închid în ele o cantitate mai mare de emoție, o cantitate de dinamică sufletească, mai vie și mai materială, dar pentru ca în revolta și în ura ta personală să nu devii un declamator furios și ordinar îți trebuie să ai construcția genială și nefericită pe care au avut-o bunăoară Lord Byron și Giaccomo Leopardi".

Interesantă reflecție și mărturisire ! Ea pune în lumină una din rădăcinile primei creații a lui Delavrancea, aceea care cobora în stratul clocotitor al sufletului său tînăr, plin de revoltă și mînie. Scriitorul mărturisește afinitatea atitudinii sale, în acel moment al începuturilor sale literare, cu atitudinea unui Byron, a unui Leopardi. Revolta și deznădejdea byroniană, amărăciunea lui Leopardi, par deci a fi inspirat lirismul infuz în primele creații nuvelistice ale lui Delavrancea, pentru că în aceste atitudini literare ajungeau să se înțeleagă mai bine pe sine propriile reacții ale scriitorului în împrejurările sociale ale momentului. Portretul medicului din *Liniște* este al unui erou byronian, al unui Manfred al naturalismului și al societății românești burgheze, în care figura lui apare ca aceea a unui crucificat. Iată pe acest medic, purtînd în sine enigma unui destin tragic. El îi apare scriitorului *„ciudat, fantastic, al cărui glas rece, disprețuitor, și totuși blînd și bun, îmi ațîțase atîta curiozitatea, că nimeni și nimic nu s-ar fi stăpînit locului... Cu toată graba mea și tîcîiala inimii, îl vedeam lămurit în minte : galben, cărunt, tăcut, disprețuitor, singur în mijlocul lumii ca într-un pustiu, și glasul lui care mă tăiase adînc, ca o limbă de oțel rece, îl auzeam necontenit depănîndu-mi în creier. În acest om simțeam o fatalitate care te amețește. O prăpastie adîncă care te țintuiește pe buzele ei și-i privești fundul adînc și înecat în negură. O melancolie frumoasă și înfiorătoare, care te înduioșează, te zguduie și îți risipește orice idee de viață, înfigîndu-ți în tine numai patima oarbă a necunoscutului*".

Rareori s-a zugrăvit un portret byronian mai autentic. Toate trăsăturile eroului byronian, împietrirea disprețuitoare a inimii, tăcerea și adîncimea enigmatică, melancolia fioroasă, aerul sumbru al fatalității, bunătatea ascunsă,

toate trăsăturile contrastante ale lui Childe Harold sau ale Corsarului revin în acest portret al unui medic român, la sfîrşitul secolului al XIX-lea, care trăieşte, în mijlocul unei societăţi vulgare şi degradate, drama sumbră a destinului său. Portrete byroniene revin şi în *Paraziţii* şi în *Bursierul* şi, sub ele, ghicim chipul însuşi al autorului lor tînăr, care nu odată s-a drapat în mediul său, în faldurile îndoliate ale deznădejdii şi revoltei sale.

După 1880, cînd Delavrancea apare ca unul din ultimii byronieni din poezia lumii, literatura se îndreptase pe alte căi. Scriitorul cunoaşte primejdiile esteticii byroniene, propulsiunea acesteia spre declamaţia furibundă şi preocuparea sa va fi de a se extrage din acest impas. Va încerca, într-o vreme, derivarea spre lirismul dulce şi spre exotic, ca în povestirile sale italieneşti, în *Sentino* şi *Fanta-Cella*, creînd pentru dezvoltarea literară ulterioară genul poemei în proză, adeseori cultivat după el. Va descoperi mai ales valoarea unei arte sobre, făcută din notaţie scurtă şi expresivă. La un moment dat, obţine sinteza tematicii naturaliste cu mijloacele mai sobre ale artei sale mai noi şi atunci va scrie *Hagi-Tudose*, capodopera nuvelisticii sale. Drumurile sale vor continua însă să-l ducă spre depăşirea naturalismului şi la capătul acestui proces, care n-a fost pentru el uşor, Delavrancea va da trilogia lui istorică, *Apus de soare*, *Viforul* şi *Luceafărul*, drame susţinute de o intuiţie atît de justă a feudalităţii româneşti şi în care scriitorul, evocînd figura lui Ştefan, a lui Luca Arbore, atinge grandoarea. Inspiraţia populară a lui Delavrancea se adînceşte acum în direcţia tradiţională şi legendară şi în aceste ultime opere ale lui, în care inspiraţia sa a ars cu flacăra ei cea mai înaltă, scriitorul a atins nivelul clasicismului naţional reprezentativ.

În discursul său de recepţie la Academia Română, pronunţat în ziua de 4 iunie 1913, Delavrancea a evocat condiţiile în care s-au desfăşurat lucrările lui literare.

„*Ar fi trebuit cel puţin*, zicea el, *să fac din literatură preocuparea mea principală. Tribunalul, întrunirile publice, parlamentul, mi-au absorbit anii cei mai producători din viaţa mea. Nici vreme, nici linişte. Vremea dată altora, liniştea... mai mult un refugiu în literatură, ca să scap de invazia deziluziilor. Supus alternativ unei legi aspre : după o deziluzie din viaţa publică, o iluzie literară. Dar mulţumirea mea nu dura mai mult ca execuţiunea. Îndată ce lucrarea era isprăvită, începeau îndoielile. Nici criticile, nici elogiile, nu mi-au risipit norii de pe vedeniile mele*".

Timpul atît de întins pe care Delavrancea l-a dat vieţii publice nu pare a fi scăzut totuşi nici meritele artistului, nici gloria lui, deoarece unele din paginile lui cele mai patetice se găsesc în discursurile sale şi una din coloanele cele mai solide ale operei sale a fost ridicată prin activitatea sa de orator politic. Astăzi cînd se pune problema editării operelor complete ale scriitorilor clasici, cred că publicarea operelor lui Delavrancea ar trebui să cuprindă neapărat paginile pe care el le-a improvizat în focul luptelor politice, răpindu-le inimii sale aprinse. Am recitit unele din aceste pagini şi mi-am dat seama că forţa lor, cu un răsunet atît de mare în ascultători, provenea din facultatea oratorului de a fuziona cu masele contemporane, simţind curentele

de sensibilitate care le străbăteau şi împrumutîndu-le glasul său puternic. În discursul din 19 decembrie 1893, pe care îl ţine la Ploieşti, în *Chestiunea naţională*, Delavrancea a declarat :

„Am credinţa vechiă şi nestrămutată în mulţimea cetăţenească pe care unii o dispreţuiesc făţiş şi alţii în fundul conştiinţei lor. Crez în numărul mare ca într-o singură fiinţă una şi nedespărţită ; crez în poporul al căruia servitor credincios voi fi totdeauna“.

Şi cînd expunerea sa, evocînd suferinţele populare provoacă emoţie, oratorul prinde unda şi o revarsă ca pe un val fierbinte asupra acelora care-l ascultau :

„*O, vă înţeleg... simţ acelaşi fior în dvs. pe care-l simţ în mine... în sufletul meu, o frenezie de revoltă... mi se pare că sînt ca o fantomă ce soseşte înfiorată înaintea dvs., din lunga tragedie de cinci secole a unui popor care n-a consimţit la pieirea sa şi a drepturilor sale*“ !

Uneori, flacăra improvizaţiei îl face pe Delavrancea să găsească imagini biciuitoare. Un important bărbat politic al vremii depusese atîtea proiecte de legi pe biroul Camerei, încît faţă de zelul său reformator, unii văzuseră în el un nou Moise. Bărbatul politic despre care era vorba uitase însă că prima şi cea mai necesară reformă ar fi fost înlăturarea exploatării exercitate asupra poporului. Improvizaţia îi oferă lui Delavrancea o prelungire zdrobitoare a comparaţiei cu Moise.

„*Dacă* (acel om politic) *ar fi ţinut la tablele sale de legi, ar fi trebuit ca, după ce a descins din muntele înalt, să dea cu piciorul viţelului de aur la care se închinaseră mulţi de ai săi pînă atunci*“.

Se produc întreruperi, tumult, dar vocea lui Delavrancea le acoperă cu un aspru accent premonitoriu : „*Conversaţi, nu ascultaţi, rîdeţi... va veni o zi cînd vă veţi căi. Atunci veţi înţelege ce va să zică o revoluţie ţărănească*“. Era către sfîrşitul anului 1894 ; ţara se mişcase şi mai înainte, dar după alţi doisprezece ani trebuia să se aprindă marile focuri ale răscoalei din 1907.

Ceea ce surprinde îndeosebi, străbătînd paginile oratorice ale lui Delavrancea, este marea lor consecvenţă. Niciodată Delavrancea n-a vorbit decît în numele poporului, pentru apărarea drepturilor acestuia. La 17 martie 1895, el ia cuvîntul în Cameră pentru a susţine extinderea sistemului de învăţămînt în favoarea marilor mase populare „*lumină tuturora*“. O naţiune trebuie să-şi asigure posibilitatea de a scoate şi dezvolta din sînul ei toate talentele şi toate geniile menite s-o reprezinte :

„*Cu cît masa luminată va fi mai vastă*, spune Delavrancea, *cu cît aluatul frămîntat şi dospit de idei şi aspiraţiuni largi şi binefăcătoare va creşte, cu atît va creşte şi posibilitatea de a răsări acele stele de prima ordine pe orizontul naţiunilor*“.

Sistemul de învăţămînt al vremii crea însă condiţiile unei selecţii artificiale, deschizînd toate drumurile nu celor înzestraţi, ci celor bogaţi. Delavrancea recunoaşte cu limpezime asuprirea de clasă pe care clădea vechea organizare a învăţămîntului.

„Mă ridic, domnilor, declară oratorul, *contra tendinței de a deosebi poporul român în clase : unele care să aibă toate foloasele culturii, prin lege, după ce au toate foloasele avuției și ale norocului, și altele care să aibă toate dezastrele ignoranței, după ce au toate durerile mizeriei".*

Și după un moment : *„Niciodată nu vom consimți ca gloria noastră să se întemeieze pe lacrimile celor mulți pentru fericirea celor mai puțini".* Se putea oare vorbi mai limpede, cu mai mult curaj cetățenesc, cu mai multă generozitate ? Paginile oratorice ale lui Delavrancea alcătuiesc un moment de seamă în luptele pentru dreptate și libertate ale poporului român. Se cuvine deci ca vremea noastră să le păstreze și să le învie în conștiința ei recunoscătoare.

În 1917, la Iași, cînd se discuta în Parlament chestiunea împroprietăririi țăranilor și a acordării drepturilor politice, de la care erau excluși, Delavrancea pronunță unul din discursurile sale cele mai răsunătoare : *Pămînt și drepturi* și pentru un moment pare a zdruncina străvechiul egoism de clasă, pare a îmblînzi inimile împietrite. În această împrejurare, Delavrancea declară : *„Nu pot să uit că sînt copilul țăranului clăcaș, împroprietărit la 64. Nu pot să uit ceea ce am învățat de la cei mai mari dascăli ai mei, de la părinți : basmele, cîntecele, obiceiurile, limba, această comoară de limbă unde se găsesc bogățiile cu duiumul, în care mi-am spus durerea și dorul, și am încercat să mă apropii de un ideal ce s-a depărtat treptat cu pașii tăcuți înspre dînsul. Străbunii mei se pierd în haosul iobagilor, suferind cu ceilalți țărani deopotrivă și lipsa, și foamea, și năvălirile".*

Trecuseră mai bine de douăzeci de ani, de cînd în 1894, în Parlament, adresîndu-se băncii ministeriale, Delavrancea spusese : *„V-am cerut singura scuză pe care credeam că trebuie să vă o cer, rugîndu-vă să iertați tonul meu de țăran".* Și cum de pe banca ministerială se aud rîsete, Delavrancea adaugă îndată : *„Puteți să rîdeți d-voastră de pe banca ministerială. Acesta este titlul meu de noblețe, aș vrea să-l văd pe al d-voastră".*

Din această conștiință a autenticității sale populare, afirmată cu multă statornicie în toate împrejurările, dezvoltată în toate consecințele ei artistice și, cu un curaj neabătut, în toate împrejurările politice și sociale, în care i-a fost dat să-și spună cuvîntul, opera scriitorului și a luptătorului social și politic Delavrancea a dobîndit, împreună cu pecetea ei distinctivă, drepturile cele mai bine întemeiate la amintirea și recunoștința posterității.

Al. Vlahuţă

Centenarul lui Al. Vlahuţă, la cîteva luni numai după cel al lui Barbu Delavrancea, reface legătura dintre cei doi scriitori, atît de strînsă în timpul vieţii lor, şi nu mai puţin solidă pentru posteritate. Prietenia lor, întemeiată pe comunitate de idealuri sociale şi literare, pe stimă şi admiraţie reciprocă, îi păstrează uniţi şi în amintirea urmaşilor care totdeauna vor pronunţa numele lor împreună. Născuţi în acelaşi an, întîlnindu-se de timpuriu, rămaşi mereu alături, cei doi scriitori se unesc încă o dată în omagiul Academiei, mulţumită să-l adreseze aceluia care s-a bucurat de onorurile unei recepţiuni oficiale, ca şi aceluia care, după dispariţia împrejurărilor puse de-a curmezişul, a devenit cu mare întîrziere membrul său post-mortem. A fost un act de restituţie, de care nu voi ascunde că Academia se simte mîndră. Acest act pune în lumină adevărul că procesele morale ale unei societăţi nu se sfîrşesc o dată cu limitele unei generaţii şi că, atunci chiar cînd toate procedurile par epuizate, ele pot fi reluate în unitatea continuă a muncii de cultură a unui popor, gata oricînd să pronunţe verdictele omise şi, printre acestea, pe cele ale reparaţiilor necesare.

Delavrancea şi Vlahuţă au fost reprezentanţii aceluiaşi moment literar, dar deosebirile dintre temperamentele şi înzestrările lor au fost destul de mari şi se impun aceluia care le consideră opera şi activitatea. Unul este o natură eruptivă, trăieşte în clocotul revoltei sale şi, cu toate că viaţa interioară cea mai zbuciumată nu-i lipsea, extinde suprafaţa de atingere cu lumea din afară, ca om politic şi ca orator ; celălalt este o fire concentrată şi întoarsă către sine, trăieşte cu inima grea şi, în nemulţumirea produsă lui de aşezările vremii şi de împrejurările vieţii, face să se audă durerea şi sarcasmul sau se limpe-

zeşte în largile acorduri ale bunătăţii şi ale mărinimiei sale. Imaginaţia lui Delavrancea se hrăneşte din spectacolul lumii exterioare, pe care o priveşte cu ochi de pictor ; are o senzorialitate rafinată, selectează pitorescul şi se exprimă cu dicţiune lirică şi artistică. Vlahuţă are mai puţină imaginaţie decît prietenul său, simţurile sale sînt mai puţin atente ; are o înzestrare reflexivă, înclinaţie către generalizarea filozofică şi către analiză şi, prin acest fel al dotaţiei lui, izbuteşte în expunerea psihologică şi în formularea lapidară, sentenţioasă. Se poate scoate din opera lui Delavrancea un florilegiu de imagini şi de metafore ; din opera lui Vlahuţă se poate alcătui o antologie de maxime, de reflecţii morale. Au scris amîndoi nuvele şi schiţe şi, ca autori ai generaţiei naturaliste, le-a plăcut uneori să se oprească în faţa cazului rar sau patologic. Au fost deopotrivă observatori ai vieţii şi societăţii contemporane cu ei, dar apare mai izbitoare la Vlahuţă aplecarea de a oferi cititorilor *„documente omeneşti“* ; un motiv pentru care opera lui Vlahuţă păstrează valoarea unei mărturii foarte exacte asupra oamenilor şi împrejurărilor din timpul său. Delavrancea a fost creatorul poemei în proză în literatura noastră ; Vlahuţă a fost un liric reflexiv în partea cea mai bună a operei lui poetice. Au avut şi unul şi celălalt sentimentul naturii şi al trecutului patriei, valorificat în evocări peisagiste şi istorice dar, cum Delavrancea avea un simţ mai viu al acţiunii, a culminat ca dramaturg, în timp ce Vlahuţă n-a scris niciodată teatru, atribuind proiecte dramatice numai personajelor sale. Ar fi absurd să transformăm prietenia şi, aş putea spune, văzînd apropierea dintre temele care i-au solicitat, colaborarea dintre cei doi maeştri într-o rivalitate, întrebîndu-ne care dintre ei pare mai viu gustului contemporan. Delavrancea şi Vlahuţă sînt clasici ai literaturii, prin calitate reprezentativă, prin echilibrul realizării, prin perfecţiune formală şi, prin această treaptă a lor, sfidează jocul arbitrar al ierarhizărilor. Este destul a înţelege pe fiecare în felul particular de a fi şi, pentru că de data aceasta ne-a adunat îndeplinirea unei sute de ani de la naşterea lui A. Vlahuţă întîmplată la 5 septembrie 1858, în familia unui mic proprietar de pămînt din Pleşeştii Tutovei, să căutăm a ne lămuri bine locul lui în dezvoltarea mai nouă a literaturii noastre, ideile lui şi caracteristicile creaţiei sale.

Făcea parte din generaţia trezită la viaţa spiritului sub influenţa lui Eminescu. S-a răspîndit atunci o undă de farmec în sensibilitatea tinerilor, o chemare către formele înalte ale culturii şi, cînd întreaga generaţie devine martora sfîrşitului zguduitor al poetului, o criză morală care pune în discuţie cu acuitate bazele morale şi sociale ale organizaţiei noastre de stat. Vlahuţă l-a citit de timpuriu pe Eminescu şi a notat mai tîrziu impresiile culese în acele lecturi, l-a cunoscut apoi personal, prin 1879, l-a revăzut adeseori, a reţinut episoade semnificative din întîlnirile lor, mai ales din epoca alunecării poetului spre neguri, ne-a lăsat tabloul sfîşietor al lui Eminescu în casa de sănătate a d-rului Şuţu şi a îmbogăţit astfel arhiva eminesciană cu unele din paginile cele mai elocvente şi mai demne de crezare. A întreţinut apoi cultul lui Eminescu şi a impus o imagine a lui valabilă pentru mai multe generaţii. Vlahuţă a fost printre cei dintîi care a recunoscut în soarta lui Eminescu, nu un caz particular, consecinţa unor împrejurări de care nimeni nu putea fi

făcut răspunzător, ci urmarea unei aşezări a societăţii, acuzată prin sfîrşitul tragic al poetului. În 1892, adică trei ani după moartea lui Eminescu şi într-un moment cînd impresia produsă de aceasta nu se ştersese încă, Vlahuţă pronunţă rechizitoriul în renumita lui conferinţă *Curentul Eminescu şi o poezie nouă :*

„*Şi cînd te gîndeşti* — zice Vlahuţă — *că acesta a fost cel mai mare artist al neamului românesc şi a lăsat limbei şi poeziei noastre o comoară eternă de frumuseţi, cînd ştii cît a fost de maltratat în societatea aceasta, pentru care şi-a cheltuit cele mai scumpe puteri ale bogatei lui inteligenţi, şi cînd te gîndeşti că toată viaţa lui de muncă n-a avut nimic, şi n-a fost nimic în zarva asta a lumei, nimic — nici măcar academician, cum zicea spiritualul Piron, — rămîi înlemnit de cruzimea de judecată a celor care susţin că Eminescu a avut tot ce i-a trebuit în viaţă ; un palton vechi peste cămaşă ş-o pereche de galoşi în casa de nebuni, iată tot ce a avut Eminescu, în schimbul celei mai mari şi mai curate glorii pe care o poate da un om neamului său*".

Săgeata acestor cuvinte se îndreaptă împotriva lui Maiorescu care afirmase că dezastrul poetului se datora organizaţiei lui şi nu condiţiilor lui de viaţă, destul de favorabile. Prima parte a conferinţei lui Vlahuţă din 1892 este construită în întregime prin respingerea alegaţiilor lui Maiorescu din articolul de la 1889. Maiorescu scrisese : „*Legenda că mizeria ar fi adus pe Eminescu la nebunie, trebuie să aibă soarta multor alte legende : să dispară înaintea realităţii*". Vlahuţă răspunde precum am văzut. Maiorescu adăuga :

„*Ar fi fost crescut Eminescu în România sau în Franţa şi nu în Austria şi în Germania ; ar fi moştenit sau ar fi agonisit el mai multă sau mai puţină avere ; ar fi fost aşezat în hierarhia statului la o poziţie mai înaltă ; ar fi întîlnit în viaţa lui sentimentală orice alte figuri omeneşti, Eminescu rămînea acelaşi, soarta lui nu s-ar fi schimbat*".

Vlahuţă răspunde : „*Eminescu şi-a trăit versurile, ele izvorăsc din adîncul vieţii lui, care-n adevăr a fost nenorocită*". Maiorescu afirmase :

„*A vorbi de mizeria materială a lui Eminescu însemnează a întrebuinţa o expresie nepotrivită cu geniul lui. Cît i-a trebuit lui Eminescu ca să trăiască în accepţiunea materială a cuvîntului, a avut el totdeauna. Grijile existenţei nu l-au cuprins niciodată în vremea puterii lui intelectuale ; cînd nu cîştiga singur, îl susţinea tatăl său şi-l ajutau amicii. Iar recunoaşterile publice le-a dispreţuit totdeauna... Rege el însuşi al cugetării omeneşti, care alt rege ar fi putut să-l distingă ? Şi aceasta nu din vreo vanitate a lui, de care era cu desăvîrşire lipsit, nu din sumeţia unei inteligenţe excepţionale, ci din naivitatea unui geniu cuprins de lumea ideală, pentru care orice coborîre în lumea convenţională era o supărare şi o nepotrivire firească*".

Vlahuţă opune o altă înţelegere a lucrurilor : „*Eminescu dispreţuia onorurile ; dar ştiţi de ce ?... Pentru că şi onorurile l-au dispreţuit pe el, şi orice suflet mîndru plăteşte dispreţul cu dispreţ... Eminescu n-a suferit ? Dar Eminescu a fost toată viaţa lui adevăratul tip al proletarului intelectual în societatea noastră burgheză*".

Această din urmă caracterizare ni-l arată pe Vlahuţă al acestor ani, cititor al *Contemporanului* şi adept al lui Gherea, citat de el cu satisfacţie de mai

multe ori în scrierile aceluiaşi timp, şi al cărui articol despre Eminescu, din 1887, n-a rămas desigur fără influenţă asupra discipolului său.

Curentul eminescian format atunci, maniera înlocuind expresia adevărată, înaripează cuvintele lui Vlahuţă în prevestirea unei generaţii trezită la o chemare nouă şi a unei noi poezii. Vorbise Delavrancea despre chestiunea naţională ; entuziasmul ascultătorilor i se pare lui Vlahuţă un simptom pe care îl generalizează. Ce-a însemnat vuietul mulţimii de tineri ? Ce-a însemnat, răspunde Vlahuţă *„dacă nu o puternică afirmare că din contingentul acestei generaţii, din recruţii de azi, se va ridica o formidabilă armată de luptători entuziaşti şi hotărîţi, cari vor pregăti cele mai mari evenimente în istoria omenirii !...* Fiindcă e vorba de întreaga istorie a omenirii, nu încape îndoială că prevestirea lui Vlahuţă întrezărea, o dată cu trezirea conştiinţei naţionale a tineretului, o ridicare a lui în lupta pentru o nouă orînduire a societăţii. Va apărea o nouă poezie şi un nou artist. *„Sufletul lui,* proclamă Vlahuţă, *se va umple de seva puternică a vieţii timpului său ; el va căta blînd şi iubitor în juru-i, şi va vedea pe cei umiliţi şi nedreptăţiţi, va pipăi rănile societăţii noastre, va vedea relele şi dezordinea lumii şi vieţii de acum, şi nu va plînge lăcrimi sterile, nici nu va blestema, desperat, căci în el va palpita concepţia unei lumi mai bune ; glasul lui va vibra de sentimentul adînc al solidarităţii şi de însemnătatea chemării lui în mijlocul nostru. Versul lui va suna ca o trompetă de luptă...*

Expresia poetică a acestei sfere de idei o constituie poezia *Unde ni sunt visătorii ?...*, care apărea în acelaşi timp la sfîrşitul broşurii cu textul conferinţei, pronunţată de Vlahuţă în martie 1892, şi în numărul aceleiaşi luni al *Convorbirilor literare.*

Am insistat mai mult asupra ideilor lui Vlahuţă în momentul cazului Eminescu, care ni-l arată pe scriitor pătruns de îndemnurile socialismului, executînd actul dialectic al negării negaţiei, depăşind pesimismul eminescian, preconizînd o poezie nouă, luptătoare, pusă în serviciul unei *„lumi mai bune“*, pentru că ceva din aspiraţiile acelui timp vor rămîne pînă tîrziu în creaţia sa, oricît dezvoltarea sa viitoare îl va conduce, nu la retractări, dar la o temperare a primelor elanuri, provocată de deziluziile carierei sale şi de acea pornire a retragerii în sine care l-a împiedicat să-şi asume rolul atribuit de el cu atîta generozitate artistului viitor. Cine urmăreşte opera lui Vlahuţă în întregimea ei şi în întreaga ei desfăşurare, descopere în ea două direcţii, una care îl purta către afirmaţia optimistă şi luptătoare, în timp ce cealaltă îl înapoia către sine însuşi şi către acceptarea melancolică a martiriului său, aşadar o pornire expansivă şi una inhibitivă, al căror echilibru tîrziu, marcat cel puţin de o demisiune parţială, se va realiza în unele din operele maturităţii. Ibrăileanu, pe vremuri, într-o teză devenită celebră cu toată distrugerea ei, curînd după apariţie, prin incendiul izbucnit la *„Viaţa românească“* în 1912, a crezut că poate distinge mai multe etape în creaţia poetului. În *Opera literară a d-lui Vlahuţă,* Ibrăileanu deosebeşte faza pesimistă (pînă la 1887), faza optimismului umanitar (pînă la 1894) şi faza naţional-obiectivă (pînă la 1912). Clasificările periodologice sînt destul de greu de stabilit, cînd nu este vorba de mari ansambluri sociale, unde articulaţia vremurilor poate fi marcată prin

mari evenimente, ci de viața unui singur individ, a cărui existență s-a desfășurat în relativă liniște. O astfel de clasificare este cu atît mai grea în ce-l privește pe Vlahuță, după cum o dovedește faptul că aceeași operă a lui este trecută de Ibrăileanu în epoci deosebite ale creației poetului studiat de el. Astfel romanul *Dan*, apărut în 1894, este rînduit de Ibrăileanu, după data apariției sale, în perioada optimismului umanitar, după cum îl îndreptățesc unele din ideile și proiectele literare ale tînărului scriitor Vasile Dan, asemănătoare cu cele exprimate de creatorul lui în conferințe despre Eminescu, apoi apariția în roman a studentului socialist Albert Lambrino, prezentat cu multă simpatie de autor. Dar privit în totalitatea lui, romanul *Dan* este povestea unui eșec din pricini sociale numeroase și figura eroului este aceea a unei victime sociale, a unui „*inadaptabil*" de la începutul seriei pe care o va înmulți mai tîrziu Brătescu-Voinești, continuatorul liniei tematice începute de Vlahuță. Pentru acest motiv, *Dan* este studiat de Ibrăileanu și în paginile consacrate perioadei pesimiste a lui Vlahuță, și anume în legătură cu cauzele pesimismului scriitorilor români proveniți din popor. Deci privit în întregime dar mai ales în finalul lui, în tonul elegiac care îl încheie. *Dan* este mai degrabă un exemplu ilustrativ al unuia din afectele tipice ale lui Vlahuță, ale acelei simțiri îndurerate în mijlocul unei societăți în care avea atîtea motive să se simtă nefericit. Faptul că în roman există și alte note, mărturia elanurilor optimiste ale scriitorului, nu dovedește decît dualitatea sufletului său, produsul unei epoci de răscruce, pe care n-a reușit niciodată s-o rezolve în sensul luptei și afirmației. Caracteristic cu adevărat pentru Vlahuță nu este atît felul dezvoltării sale, în care momente contrarii s-au amestecat tot timpul, cît faptul că, înarmat cu disciplina socialismului, a înțeles cauzele crizei morale a noii generații de scriitori, apoi a oferit, începînd chiar cu *Dan*, un tablou al țării vechi și al diferitelor sale categorii sociale, cum altul mai complet și mai exact nu mai dăduse nici un alt scriitor român înaintea lui.

Dan este, pînă la un punct, Vlahuță însuși. Interesant, și după cum mi se pare neobservat, este faptul că schițînd portretul fizic al lui Dan, Vlahuță se portretizează pe sine, face un autoportret, așa cum unii din pictorii Renașterii introduc propriile lor chipuri printre personajele compozițiilor lor. Dan se privește în oglindă. „*Pentru Vasile Dan, care nu știu dacă și-ar fi putut recunoaște fotografia* (scrie Vlahuță) *fu aproape o surpriză să constate că era al lui acest cap cuminte din oglindă, ce dezvăluia din păru-i negru și des, o figură blîndă și smeadă, pe care gîndurile își pusese deja marca lor de distincție, acel reflex de frumusețe interioară, acea curioasă bătae de lumină, ce dădea nu știu ce aer misterios, ochilor lui căprui, mari, cu pleoapele ostenite, și gurii lui puternice, umbrite de o mustață neagră, lăsată în jos... Dar cum i s-a încrețit pielea pe frunte și pe sub ochi! Și aceste două crestături adînci pe amîndoi obrajii!...*"

Nimeni din cei care l-au privit pe Vlahuță, în realitate sau în fotografie, nu va putea contesta autenticitatea acestui portret. De asemenea, scriitorul își expune cazul său și al categoriei sociale, în numele căreia vorbea, atunci cînd îl pune pe Dan să-și spună : „*Iată trei generații fără noroc. Bunicu-meu încurcat în judecăți, se zbuciumă douăzeci de ani sub prigonirea unui*

Margopulo, ca să-şi scape răzeşia, pierde tot, şi din gospodar de frunte, cînd se vede la sapă de lemn, desperat, ia parul şi, ziua-n ameaza mare, la arie, culcă pe grec dintr-o lovitură. Eu nu l-am mai apucat, dar am auzit că era o mîndreţe de om, vestit pe toată valea Similiei, de cinste şi de vrednicie. Bunicu-meu a murit în ocnă. Tata a luptat cu nevoile şi cu sărăcia toată viaţa. Şi eu..."

Împrejurarea că autorul a pus amintirea acestor fapte chiar la începutul naraţiunii sale, dovedeşte că a vrut să-i asigure acea temelie de explicaţii sociale, pe care i-o impunea iniţierea sa socialistă.

„*Şi eu...*" pare a se întreba Vlahuţă, suspendînd expresia gîndirii, pentru că de la acest punct înainte ar fi trebuit să urmeze lunga lui confesiune greu de făcut, definirea situaţiei şi menirii lui în lumea în care îi era dat să trăiască. Această lungă confesiune ne-o oferă opera lui întreagă, al cărei substrat autobiografic şi liric nu poate scăpa nimănui din cei care o străbat astăzi. Ce va deveni deci urmaşul răzeşilor ruinaţi prin ascensiunea burgheziei în epoca mai nouă a ţării ? După studii mai înalte, care par a fi rămas neterminate, încearcă diferite cariere ; este pe rînd institutor şi profesor secundar, revizor şcolar, corector la ziare şi funcţionar, pînă la definitiva lui aşezare ca scriitor. Trecerea prin mai multe îndeletniciri este specifică timpului şi este un semn al dificultăţilor scriitorilor vremii de a se consacra numai artei lor. În cea mai întinsă parte a existenţei sale, Vlahuţă a trăit totuşi ca poet şi artist, încercînd, împreună cu puţini alţii, cu Caragiale, cu Coşbuc, cu Slavici, prima sforţare de profesionalizare a îndeletnicirii literare. Dar cu cîtă greutate, cu cîtă strîngere de inimă, cu cîte aprehensiuni ale fiecărui moment ? În conferinţa despre Eminescu sînt amintite toate aceste dureri ale scriitorilor vremii :

„*Să trăieşti de azi pe mîine, într-o vecinică nesiguranţă, să legi nevoe de nevoe şi să tremuri în fiecare moment gîndindu-te că poate veni o vreme cînd n-ai un căpătîi, unde să-ţi pleci capul, să n-ai o bucăţică de pîine, să fii literalmente aruncat pe drumuri... A, dar trebuie să fie cineva de-o straşnică răceală, ca să găsească, că aceasta e o stare suportabilă şi indiferentă pentru viaţa unui om !*".

Contribuţiile lui Vlahuţă pentru definirea crizei literaturii noastre la sfîrşitul veacului trecut sînt foarte numeroase. El este printre cei dintîi care au constatat şi au deplîns lipsa interesului pentru literatura originală în clasele mai înalte ale societăţii, ba chiar şi în publicul mai larg. Un personaj din *Dan*, avocatul şi omul de afaceri Peruianu, răspunde cînd i se propune să vadă o piesă nouă de teatru sau să citească o nouă lucrare literară :

„*Asta-i ! c-o să mă apuc acuşi să citesc toate secăturile, că altă grijă n-am. Fugi, Ninico, cine ţi-a băgat în cap prostii de astea ? Ce, românii ştiu să scrie literatură ? Maimuţăresc pe franceji, cică sunt şi ei naturalişti ; şi scriu nişte fleacuri, nişte grosolănii de mahala şi de stradă... şi se extaziază unii şi alţii !... Şarlatani, ascultă ce-ţi spun eu, toţi sînt şarlatani*".

Operele literare româneşti au o mică răspîndire ; o socoteală îi arată că tirajele cele mai mari nu depăşesc trei mii de exemplare. Care este cauza puţinătăţii cititorilor, a lipsei de stimă şi de interes în jurul operelor literare ?

În articolul *Iar publicul...*, reprodus în volumul *În vîltoare* din 1896, Vlahuță face o referință evidentă la ideile evoluționismului lui Spencer, expus în *Primele principii*, o lucrare mult citită pe vremuri în cercurile universitare, arătînd că trecerea de la starea omogenă la starea eterogenă, diferențierea continuă a organelor și diviziunea funcțiunilor, n-a produs încă în societatea noastră diferențierea funcțiunii sociale a literaturii și apariția tipului profesional al scriitorului. Autorul își amintește desigur propria lui trecere prin mai multe profesiuni întîmplătoare, repede părăsite, cînd scrie:

„*În acest vast atelier, în această zgomotoasă fabrică a civilizației noastre pripite, personalul nu-și are întotdeauna atribuțiuni determinate, așa încît unul și același lucrător este adesea întrebuințat pentru mai multe feluri de operațiuni. Și dacă îți trebuie un exemplu plastic, gîndește-te la amicul nostru Costel, care e profesor, funcționar la credit, inginer hotarnic, și face și versuri, și încă versuri frumoase, cînd îi mai rămîne vreme*".

Lipsa artistului profesionist ar fi deci consecința unei întîrzieri în evoluția socială, a unei anumite primitivități. Dar cum se explică lipsa unui public întins care ar face posibilă profesiunea literară? Vlahuță este de părere că pricina acestui fenomen stă în exotismul temelor, ca și în inaptitudinea multora dintre scriitorii vremii de a întoarce o oglindă fidelă și un suflet cald către împrejurările societății contemporane!

„*Unde e drama adîncă și emoționantă, unde e romanul larg și viguros*, se întreabă Vlahuță, *unde-i opera care să închege și să cristalizeze în formele eterne ale artei zbuciumul vieții noastre sociale, sensul și priveliștele peritoare ale luptelor și suferințelor noastre de azi? Ce artist mare și-a aplecat urechea ca să asculte și să priceapă bătăile inimilor noastre și să ne dea opere de acelea care cîntăresc în viața unui popor mai mult decît fala biruințelor pe cîmpul de război?*"

Scriitorul opune acestor stări de lucruri, exemplul literaturilor nordice, al literaturii ruse, engleze, norvegiene, și lucru vrednic de reținut cunoașterea uneia din direcțiile gustului contemporan — notează interesul tinerimii pentru această literatură.

Cercetările comparative, cele care studiază izvoarele unui scriitor sau cel puțin obiectul admirațiilor sale, sînt foarte utile pentru definirea lui. Se poate închipui o astfel de cercetare și în ce-l privește pe Vlahuță. Printre autorii amintiți cu mai multă plăcere de el și al căror exemplu îl recomanda, stau mai întîi scriitorii ruși. Într-o zi citește o poezie de Nekrasov în care dobîndește expresie emoția poetului în fața spectacolului unui cal maltratat de stăpînul lui. Nu i-au trebuit lui Nekrasov multe cuvinte pentru a-și exprima emoția; un singur cuvînt la locul lui, ochii **dulci** ai calului, i-a fost de ajuns poetului. Exemplul este amintit în conferința *Onestitatea în artă* din 1893:

„*Această putere de limpezire și de concentrare a unei emoțiuni sincere, și adunarea tuturor razelor tale de energie intelectuală în acest punct de foc al sufletului tău, iată ce constituie tăria și onestitatea unei opere de artă; căci numai sub imperiul acestei puteri vei găsi cuvîntul fericit, forma exactă, strigătul de descărcare, în care să se toarne de sine căldura, emoțiunea de care întreaga ta ființă vibrează*".

Jurnalul de vacanţă, publicat sub titlul *File rupte*, în volumul *Din goana vieţii*, cuprinde sub data de 28 iunie 1891, amintirea zilei de vară, la Pipirig, cînd scriitorul ia cu sine, pentru a visa mai bine, volumul „*dulcelui Turghenef*". Cînd, în 1910, întreaga opinie publică mondială trăieşte emoţia fugii şi apoi a morţii lui Tolstoi, Vlahuţă consemnează evenimentul, în articolul cuprins acum în volumul *La gura sobei*, aducînd omagiul lui aceluia pe care îl numeşte „*cel mai viteaz gînditor al vremii*", „*darnic semănător de fericire*", „*cel mai mare om al timpului nostru*". Opera lui Carlyle *Munceşte şi nu dispera* se găsea în mîinile lui, cînd îi soseşte într-o zi, scrisoarea unui tînăr descumpănit ; Vlahuţă îi răspunde cu sfatul acestuia. Se traduc *Eroii* lui Carlyle şi scriitorul nostru salută împrejurarea.

Vlahuţă citeşte pe Ibsen şi pe Dickens, ca şi eroul lui, Dan. Acesta publică într-un rînd o recenzie despre cartea gînditorului francez Jean-Marie Guyau : *L'Irreligion de l'Avenir*. Se cunosc ideile acestui filozof care credea că dezvoltarea simpatiei în umanitate va duce la dispariţia vechilor religii şi a moralelor bazate pe sancţiuni. În *Onestitatea în artă* revine asupra lui Guyau, reţinînd din scrierile lui alegoria miresei în aşteptarea de o viaţă a mirelui, deopotrivă cu omenirea în credinţa ei „*mereu amăgită şi mereu reînviată*". Din Italia provine ecoul vîlvei produse de versurile poetei proletare Ada Negri, şi Vlahuţă, care citea cu uşurinţă italieneşte, traduce, începînd din 1897, versurile acesteia. Din punctul de vedere al istoriei comparate a literaturilor, Vlahuţă se leagă deci de momentul reacţiunii anti-naturaliste. Trecuse mai demult prin şcoala acestora, fusese atras de tematica bolii, a halucinaţiei, a reminiscenţelor, uneori dintr-o altă viaţă, izbucnite din subconştient, ca în atîtea din schiţele sale în care narează cazuri rare şi ciudate ; odată, în *Cum se face o nuvelă* ? recomandă unui autor studierea cărţilor de medicină. Dar cu timpul se formează în sine un alt ideal literar, format din cultul valorilor morale ale spiritului şi atunci se apropie de literatura Nordului, în care un critic cu mare reputaţie în aceeaşi vreme, F. Brunetière, relevase „*poezia vieţii morale*".

În legătură cu toate acestea, este interesant a urmări ideile estetice ale lui Vlahuţă. Frumosul era, pentru el, strălucirea în afară a binelui. Privindu-şi iubita, pe Ana, Dan reflectează : „*Era şi frumoasă, căci ce e frumuseţea, dacă nu expresia şi întruparea exterioară a bunătăţii, a puterii şi armoniei dinlăuntru*". În scrisoarea prin care răspunde tînărului în criză morală, despre care a fost vorba mai sus, Vlahuţă revine asupra ideii despre raportul adînc, constitutiv, dintre frumos şi bine : „*La baza oricărui talent*, scrie Vlahuţă, *şi mai presus de orice talent, e dragostea de semenii tăi, singura care-ţi dă puteri neaşteptate şi te face* mare *în adevăratul înţeles al cuvîntului*". Şi mai departe : „*Inspiraţia nu e altceva, decît o formă a iubirii noastre de oameni, a divinului sădit în noi, a sentimentului nostru de solidaritate umană*". Aşadar, frumuseţea întruchipării omeneşti, ca şi a artei, au o temelie etică. Puterea creatoare în artă este o formă a iubirii. Arta nu se desparte niciodată de viaţă ; este o formă a ei, ba chiar a energiei cosmice. Curentul acesteia, ne spun paginele despre *Onestitatea în artă*, se adună, se concentrează la culme

și se descarcă în fapta de creație a artistului. Ceea ce artistul creează trăiește apoi în viitorul omenirii și, prin aceasta, fapta lui se încarcă cu mari răspunderi.

„*Artiștii sînt cultivatori de idei*, scrie Vlahuță. *Viața seamănă mereu — și seamănă amestecat și grîu și neghină, și flori parfumate și buruene otrăvitoare. Artistul alege, fertilizează, cultivă, plivește — și mai ales plivește. Aceasta constituie onestitatea recoltei artistice. Și nu putem spune îndeajuns cît de mare și de însemnat este rolul acesta de critic sever și neîndurat, care cumpănește puterile artistului și hotărăște selecțiunea gîndirilor lui. Cum să nu se îngrijească el de ce alege și cultivă pe stratul ce i s-a încredințat, cînd se gîndește că opera lui își va scutura peste atîtea capete ideile, semințe care vor germina și vor răsări mereu, împingînd astfel recoltă peste recoltă, energie după energie în eterna ondulație a vieții*".

Artistul se cuvine deci să evite obscenitățile și brutalitatea, descurajarea și scepticismul și, dimpotrivă, să cultive entuziasmul, simpatia și mila, ceea ce este altruist și generos în depozitele ereditare ale sufletului omenesc. Răsunetul artei în conștiința cititorului reface procesele care au avut loc mai înainte în mintea artistului. Împrejurarea se repetă pentru toate artele. Cînd ascultăm un cîntec ni se pare că-l cîntăm noi și „*sîntem fericit surprinși să auzim afară modulațiile gîndului nostru*". Deci plăcerile artei, ca și creația ei, sînt o integrare a puterilor vitale, o stare de plenitudine și armonie. Largi perspective estetice se deschid astfel din paginile analizate și din altele ale lui Vlahuță, și contribuția lui trebuie neapărat reținută de istoricul ideilor. Platonicienii spuneau că frumosul este splendoarea adevărului, **splendor veri.** Vlahuță insistă mai mult, urmînd direcții care își au și ele trecutul lor, asupra conținutului etic al artei și al frumuseții. S-ar putea spune că pentru el frumosul este splendoarea binelui **splendor boni.**

Acestor idei, scriitorul le-a dat o întinsă consecință în arta sa. Au existat desigur, chiar în generația lui Vlahuță, artiști literari cu o imaginație mai bogată, mai inovatori în expresie, mai mlădioși în forma lor ; puțini alții au fost mai însuflețiți de o dorință atît de caldă și de vie de a sluji, de a fi de folos cauzei omului și înălțării patriei sale. Lucrarea lui începe cu critica societății, a diferitelor categorii ale burgheziei contemporane. Dan trăiește o adevărată criză cînd privește spectacolul străzii cu „*atîția trîntori fericiți, lichele enervante*". Prietenul lui, Cezar Priboianu, îi face procesul țării vechi :

„*Mă, sînt patru milioane de români, români adevărați, care sufăr, și se chircesc de boale necăutate, de mîncare proastă, de ignoranță, de asupririle primarilor și arendașilor, și noi întindem colea din buget, ne-mbătăm de palavre și facem politică de procopseală. Asta nu poate să meargă mult așa...*".

Satira lui urmărește pe exemplarul parazitar, pe politician, pe samsar, pe ziaristul șantajist, pe tînărul sclivisit și improductiv, așteptînd totul de la succesele lui dubioase, pe „*fantele*", despre care proza și versurile satirice ale lui Vlahuță se ocupă de atîtea ori, folosind un cuvînt acceptat de limba literară, după ce Eminescu îi acordase drepturile de cetate în *Scrisoarea V*. Într-un rînd se oprește în fața vitrinei fotografului Mandi și privește chipurile pline

de vanitate ale bogaților vremii : dar îl atrag îndeosebi figurile unor copii care au luat parte, poate, la un bal costumat. Este o exibare curioasă de fetițe îmbrăcate ca marchizele, țînci cu peruci pudrate, *„cavaleri medievali, conți și Robespieri mititei și speriați"*. *„Ce vor deveni acești copii răsfățați ?* Scriitorul urmărește dezvoltarea lor viitoare, aceea care va da personalul de conducere al țării. În fața vitrinei fotografului Mandi se pot învăța multe lucruri : *„Aceste fotografii,* scrie Vlahuță, *reprezintă o parte destul de accentuată din viața pe care o trăim. Plăcerea pe care o căutăm în reminiscența și modele altor veacuri, dorința de a ne lăsa parigoriei, îmbrăcînd un port care nu e al nostru și împrumutînd o iluzie de viață străină de noi și de tot ce este al nostru, maschează o adîncă melancolie și o irezistibilă fugă de propria noastră viață, o inconștientă abatere de la aspectul trist al unei realități din ce în ce mai dezgustătoare"*.

Vlahuță a adoptat în mai multe puncte ale scrierilor sale, pentru a caracteriza societatea burgheză a timpului său, formula maioresciană a *„formelor fără fond"*. Această societate îi apare drept o *„mlaștină de convenții și de etichete, ridicule în cea mai mare parte ! Ce forme false de viață acoper cu lustrul lor, și cu grimasa lor de veselie, tînjirea bolnavă și colosala tristețe a timpului"*. Dezvoltarea formulei amintite este încă mai expresivă în articolul *Spoială și funcționarism. „Trecerea cam pripită a neamului nostru de la o stare înapoiată, aproape barbară, la niște forme de cultură luate de-a gata,* scrie Vlahuță, *această săritură, anormală și la noroc riscată, era imposibil să nu lase în organismul nostru social, destul de putred și fără asta, scrinteli grave, vătămări de acele care nu se pot lecui așa de la sine, numai cu vremea"*.

Și mai departe : *„Începe a se simți bine că așa-numitul edificiu social al nostru nu e decît o biată șandrama de scînduri, înjghebată-n pripă și cu rea credință"*. Puține alte cuvinte mai drastice s-au rostit în aceeași epocă spre critica societății burgheze, oricît explicarea adoptării formelor străine în absența fondului corespunzător, adică a unei improvizații străine de dezvoltarea reală a țării, pare astăzi imposibilă și neconvingătoare. Dar ce propune Vlahuță pentru a remedia răul, pe care deși nu-l explică satisfăcător îl simte puternic și-l exprimă cu energie ?

Propune mai întîi o altă îndrumare literară. Dan, la care trebuie să facem mereu apel cînd este vorba să cunoaștem ideile și îndemnurile creatorului său, face proiecte literare : își propune să scrie un roman în care să înfățișeze *„toată marea dramă socială care se pregătește în întunericul și mizeria bordeielor, unde sufăr cei mai buni și mai muncitori frați ai noștri"*. Cînd părăsește Bucureștii și pleacă la țară, Dan își propune *„să scrie pe fiecare an cîte un volum, viața celor asupriți, ticăloșiile orașelor mari, triumful parveniților, toată dezordinea, toate nedreptățile, care se petrec zilnic, și nimeni nu le vede, și nimeni nu le spune"*. Aceste proiecte fuseseră și continuau a fi și ale lui Vlahuță. Romanul vieții rurale, după cel al intelectualului nefericit în mediul său, n-a fost scris ; dar seria volumelor de nuvele și schițe, care se constituie de la începutul pînă la sfîrșitul carierei scriitorului, înfățișează nenumărate

instantanee din viața satelor, *„momente culminante“* ale unei întîmplări, după tehnica literară a schiței, pe care o teoretizează într-un loc. Trec pe rînd, prin fața noastră, țăranul care primește lovitura sălbatică a vătafului cînd cere descurcarea socotelii lui, încurcate cu rea credință, femeia care naște un făt mort după ce fusese maltratată, la arie, de vechil, tînărul țăran care moare de o boală neștiută și necăutată, în încăperea scundă a bordeiului, alături de fratele mai mic, care scîncește în copaie ; apoi lunga serie a intelectualilor proveniți de la sate, pictorul ratat care își taie beregata, cu gîndul la coliba de unde pornise, tînărul scriitor agonizînd la țară, după ce se refugiase din frămîntarea neprietenoasă a capitalei. Sînt tablouri întregite din cîteva trăsături, ținute în lumină scăzută, cu detalii care zugrăvesc mizeria, adeseori în cadrul de natură al iernii dușmănoase. Idila sărbătorească și eroică a poeziilor lui Coșbuc își găsește aici complementul ei sumbru, apăsător, într-o vădită pornire acuzatorie. Este prima datorie pe care și-o face literatura mișcată de îndemnul de a sluji, de a înălța condiția umană a mulțimilor. Dar după ce răul cu o mie de fețe a fost denunțat, ce căi de îndreptare recomandă poetul ?

În *Spoială și funcționarism*, Vlahuță scrie : *„Cîrpelile nu mai prind, trebuie o refacere de la temelie. Pentru aceasta se cere negreșit o muncă inteligentă, stăruitoare și onestă“*. Refacerea de la temelie înseamnă, pentru Vlahuță, mai întîi formarea unei mentalități de muncă, al acelei munci care și-a găsit deseori în el un teoretician și un rapsod, apoi punerea sistemului de învățămînt pe un alt fundament, menit să asigure exemplarul uman productiv în locul *„cerșetorilor de slujbe de la ușile ministerelor“*, dar și un întreg program de *„reforme sociale“*, pe care de altfel nu-l amănunțește. Gîndirea politică a lui Vlahuță n-a ținut pasul cu înflăcărarea sa patriotică și umanitară. El nu și-a spus cuvîntul în nici una din problemele practice ale politicii, discutate în vremea sa. Numai cînd izbucnesc răscoalele țărănești din 1907, propria lui revoltă se organizează într-o compunere viguroasă, una din cele mai valabile ale creației sale poetice, și această poemă, publicată în *Viața românească* chiar în focul evenimentelor, a constituit, prin largul ei răsunet, nu numai un îndemn etic-social, ca atîtea în operele lui Vlahuță, dar și o faptă politică. Altfel, Vlahuță rămîne tot timpul un etician, un dispensator al sfatului cuminte, pornit din inima lui umană și, în desfășurarea operelor sale, meditația morală înlocuiește treptat creația nuvelistică și poetică, mai puțin reprezentată după 1900. Conducător al revistei *Viața*, apoi al *Semănătorului*, mereu prezent în presa literară pînă în ultimii lui ani, cunoaște mulți oameni și primește confesiunea lor, uneori în scris. Vlahuță își povestește întîlnirile, o dată cu reacțiile sale în fața cazului uman întîmpinat, răspunde corespondenților săi, și înjghebează astfel o întreagă operă de observator moral și de duhovnic, care merită a fi studiată pentru a cunoaște unul din curentele de sensibilitate descătușate, în mare parte sub influența sa, printre tinerii intelectuali, în epoca de după începutul secolului. Față de cazul atîtor tineri din clasele bogate, ruinați și declasați, moralistul deplînge reaua educație primită de aceștia. Unui tînăr mizantrop doritor să se retragă în singurătate, sfătuitorul lui îi opune exemplul acelora care se luptă în mulțime, împlinindu-și datoria. Un copil

se simte trist și năpăstuit pentru că sărăcia de-acasă l-a împiedicat să aibă și el, haine noi de Paști, ca atîți alți copii, de seama lui. Scriitorul îi răspunde : *„Sandule, nici să-ți pese"*. Hainele singure nu pot asigura fericirea cuiva și nici nu-l ajută să se înalțe pe cel preocupat mereu de înfățișarea lui exterioară. Mai mult bine aduce copilului sărac lecția naturii frumoase și hotărîrile de muncă și rînduială. Prin astfel de hotărîri mulți copii săraci au putut deveni bogați. Mai ales, Sandu trebuie să bage de seamă ca nu cumva să se introducă în sufletul lui invidia și ura față de posedanți. Ceea ce interesează este ca tînărul să rămînă un *„suflet ales"* și *„un om de ispravă"*. Ce înțelege Vlahuță prin *„om de ispravă"*, în această epocă a scrisului său, este ceva destul de neașteptat pentru cel care cunoaște etapele mai vechi ale dezvoltării sale ; un amestec de stoicism în fața durerii și de idealism moral, încrezător că binele poate apărea pe lumea asta numai prin cultivarea sentimentelor frumoase, chiar într-o orînduire care poate rămîne nedreaptă. Vlahuță publică paginile adresate lui Sandu în volumul *La gura sobei*, 1911, patru ani după ce răscoalele țărănești provocaseră în el reacția unui suflet viril. În acest moment sîntem departe deci de visul unei *„lumi mai bune"* al lui Dan și al creatorului său. Îndreptarea stărilor zugrăvite de el în întreaga-i operă nuvelistică, scriitorul crede că ar putea să o obțină prin predică morală, prin acțiune asupra sufletului individual, care s-ar putea înălța și civiliza chiar în sălbăticia cadrului general. Este recomandat mereu patriotismul, iubirea de țară, dar pe acestea nu le mai concepe acuma ca pe sentimente de solidaritate cu întregul său popor în efortul lui de înălțare, ca pe niște atitudini practice și active, orientate spre viitor, ci mai degrabă, în sens romantic-paseist, ca pe îndemnul de înapoiere spre trecut, unde s-ar afla modelele mereu valabile ale virtuților : *„Suflați colbul de pe cronici, cum zice poetul, și faceți să renască virtuțile bătrînilor de atunci în sufletul tinerimei de azi..."* Astfel de îndemnuri au fost mult ascultate. S-a format în primele decenii ale secolului, în unele cercuri legate de fapt de interesele vechilor orînduiri, o stare de opinie publică și de sensibilitate, făcută din idealism moral călduț și inoperant, dintr-o bunăvoință umană, generală și cam fără obiect, sporită printr-un patriotism conceput ca singura venerație a trecutului, *„vlahuțismul"* propriu-zis al multor scriitori mai mărunți, al unora dintre învățătorii și profesorii învățămîntului secundar, al cercurilor culturale și al revistelor de cultură sătească, un curent vrednic a fi studiat în documentele minore, unde i se păstrează urmele literare, și despre care se poate spune că mai mult a frînat, decît a solicitat, progresul social. Partea aceasta a operei și influenței lui Vlahuță, nu cea mai bună a întregii lui activități, era produsul înclinării omului de a se retrage în sine, a inaptitudinii lui pentru faptă, poate și al melancoliei care a îngînat cu cîntecul ei în surdină toată dezvoltarea de sentimente a poetului. A fost o problemă a lui Vlahuță aceea de a pune de acord acest aspect al firii sale cu ceea ce i se arătase mai înainte ca datorie a scriitorului de a influența procesul social în sensul idealurilor sale. În 1912, în partea ultimă a carierei lui Vlahuță publică sub titlul *Politică și literatură*,

în volumul *Dreptate*, un schimb de scrisori între el și Caragiale, continuat în culegerea acestuia din urmă *Abu-Hasan*. Vlahuță enunță problema : Se cuvine oare ca un scriitor să facă politică ? Caragiale, însuflețit de un curaj superior al gîndirii, este de părere că activitatea politică nu e dăunătoare artistului, ba dimpotrivă, exemplul lui Dante ne-o dovedește. Activitatea politică aduce apoi scriitorului o putință de răspîndire a ideilor, pe care ocupația literară singură nu i-o poate asigura. Caragiale ar fi putut adăuga că o astfel de activitate creează și precizează idei noi. Scriitorul să nu rămînă deci departe de „*patimile care mișcă lumea și vremea lui*". Vlahuță, mai puțin avîntat în inițiativele gîndirii, nu împărtășește această părere :

„*Nu*, răspunde el, *să nu stea* **departe**, *ci numai* **de-o parte**, *de-o parte, ca să poată vedea bine și să poată gîndi bine, două lucruri indispensabile unui literat, și pe care, în înghesuiala și vălmășagul luptei, cît îi lumea nu le mai poate avea*".

Fina diferențiere de sensuri între **departe** și **de-o parte** îl ajută pe Vlahuță să caracterizeze potrivit situația lui în mijlocul societății contemporane, pe care a însoțit-o cu comentariul lui inspirat de sentimente umane și patriotice, dar față de luptele căreia s-a ținut de-o parte, pînă la ațipirea lui în idealismul încropit al finalului.

Mai toate temele prozei lui Vlahuță se regăsesc și în poezia lui. Scriitorul a depus aceeași mărturie asupra timpului, în proză și versuri. Găsim în acestea din urmă aceleași atitudini ale poetului în lupta cu societatea, același sarcasm față de întruchipările ei, același idealism moral propovăduitor, mărturia acelorași decepții din care îl trezesc hotărîri noi de viață și luptă, aceleași iubiri în care poetul apare ca victima sentimentului său, aceleași tablouri ale vieții de la țară. Dacă există un astfel de paralelism între versurile și proza lui Vlahuță, lucrul se explică prin faptul că aceasta din urmă era ea însăși străbătută de un curent liric de netăgăduit. Metodele mai noi ale realismului nu se stabiliseră încă și, ca urmare, deși proza narativă a lui Vlahuță este susținută de observația societății, povestitorul nu se oprește a introduce în expunerea sa mărturia sentimentelor și aprecierilor sale. Lirismul este deci implicit în toată proza lui Vlahuță, ca și în a lui Delavrancea, și poetul n-avea decît să-l extragă de-acolo pentru a-l turna în alte forme ale dicțiunii. Aceste forme sînt însă mult îndatorate poeziei înaintașe a lui Eminescu. Sugestia sub care alunecă o întreagă generație, după ce un mare poet își spune cuvîntul, l-a stăpînit și pe Vlahuță. Acesta scrie deci cîntece de dragoste, meditații filozofice și satire, ca și înaintașul său. Formele prozodice, vocabularul, ba chiar unele amănunte ale expresiei, înlănțuiri tipice de cuvinte, ca **farmec dureros, pierdere eternă, haos de priveliști** etc., moduri de construire a rimei, de pildă substantivul asociat cu pronumele sau verbul prescurtat (d. p. *sfintei* — **înainte-i, gîndul-aruncîndu-l, luminei-cine-i, Putnii scut ni-i etc.**) apar deopotrivă la maestru și la discipol. Este un mare poet acela care, aducînd un conținut original, introduce și un sunet nou în limbă, un timbru atît de personal și caracteristic, încît chiar atunci cînd îl scoatem din context, ghicim

îndată întregul şi pe autorul lui. Eminescu a fost un mare poet ; Vlahuţă este un poet al şcolii lui. Cînd citim versuri precum :

„Tot alte vremi s-au aşternut
Din ce în ce mai rar,
Icoane şterse din trecut
Încet şi trist răsar".

. . . . . .

„Iată droaia de nevolnici, straşnici stihuitori,
Literaţi ce pentr-o odă bagă muzele-n fiori,
Cîntăreţi, lihniţi de pompe şi de sărbători solemne,
Cari ţin, cu tot prilejul, să s-arate, să se-nsemne".

. . . .

„Ce dor trebuie să te cuprindă
De dragostile din poveşti,
Cînd te priveşti toată-n oglindă,
Şi vezi cît de frumoasă eşti !...".

cînd citim astfel de versuri ascultăm neapărat muzica lui Eminescu, acea muzică nemaiauzită pînă la el în poezia românească şi care a descătuşat în sensibilitatea vremii o mare turburare, notată de mulţi şi, printre cei dintîi, de Vlahuţă însuşi. În cadrul acestei sonorităţi eminesciene, invenţia lingvistică a lui Vlahuţă este însă mai puţin bogată decît a maestrului său. Găsesc în *Dan* această curioasă spovedanie a eroului asupra greutăţilor întîmpinate de el ca poet : *„Îi lipsea* — vedea el bine — *acea fluiditate de gînduri, ce par a-şi nimeri dintr-o dată forma proprie,... cuvîntul predestinat, fix şi etern ca un adevăr"*. Nu este exclus ca această mărturisire a lui Dan să fie puţin şi aceea a autorului. Poetul recurge adeseori la epitetul consacrat la metafora curentă şi, astfel, învăluită în prestigiile muzicii eminesciene, limba lui pare mai puţin variată.

Îmi amintesc că, pe cînd lucra la *Dicţionarul limbii române*, regretatul profesor I. A. Candrea îmi spunea că, după constatările lui, limba lui Vlahuţă este una dintre cele mai bune printre cele ale contemporanilor, una din cele mai sigure pentru atestările de sensuri, căutate de el. Dar poate că tocmai această siguranţă şi precizie în mînuirea instrumentului obştesc al limbii, această virtute a corectitudinii, a stat de-a curmezişul derivărilor semantice prin care marii poeţi ajung la inovaţiile lor metaforice surprinzătoare şi îmbogăţesc limba. Reflecţiile acestea se impun cititorului poeziei lui Vlahuţă, mai mult decît celui al prozei lui narative şi al paginilor lui de gînditor şi moralist. În nuvelele şi schiţele lui întîmpinăm notaţia foarte fidelă a limbii vorbite, uneori cu particularităţi ale graiului moldovenesc, şi acest procedeu literar a netezit calea multora dintre povestitorii realişti, veniţi după el. Nu-i lipsea lui Vlahuţă nici darul de a nota impresiile văzului şi ale auzului. Sînt între paginile lui, unele, ca de pildă acelea în care descrie o vatră de foc, în *La gura sobei*, sau în care descrie toaca la Agapia, în însemnările zilnice făcute în timpul unor zile de vacanţă petrecute acolo, care ilustrează bine darul evocator

al poetului. Acest dar l-a dezvoltat el în opere descriptive mai întinse, cum este *România pitorească* și *Pictorul Grigorescu*, nutrite de observația foarte atentă a peisajului românesc și a operei celui care a fost pictorul de geniu al cadrului nostru natural și al oamenilor lui. Un colț din natură văzut de Vlahuță se impregnează de sentimentul lui, absoarbe în el bogatele asociații puse la dispoziția lui de aprinsa-i iubire de țară : sentimentul naturii a fost pentru el o formă a legăturii cu pămîntul și cu trecutul, o manifestare a afectului care l-a urmărit mai statornic pe poet și căruia-i datorim unul din îndemnurile prețioase desprinse din opera lui.

Vlahuță a fost un foarte îndemînatic scriitor de idei. Natură reflexivă și cultivată, dispunînd de un număr de idei mai mare decît al multora dintre contemporanii lui, expresia gîndirii i-a reușit foarte bine. Această expresie ne arată, nu un gînditor abstract, ci unul pentru care legăturile de gînduri sînt evenimente adînc simțite ale subiectivității sale, idei în adevăr trăite. De aici provine verva scriitorului, articulația firească a demonstrației sale, toată înmlădierea discursului, obținută prin împerecherea fericită a cuvîntului abstract, împrumutat vocabularului filozofic sau științific, cu expresia familiară și cuvîntul uzual. Din cînd în cînd expresia cugetării se oprește ca într-o scăpărare de fulger și se concentrează într-una din acele maxime, pe care le-a numit el însuși, cu modestia-i cunoscută, — *Fărmături*, publicate în volumul *Din goana vieții* și sporite prin alte extrase din opera scriitorului în mica culegere *Gînduri* din 1927, o culegere susceptibilă de a fi extinsă pentru a da cititorului de azi un breviar de înțelepciune și bunătate. Concizia și incisivitatea *fărmăturilor* ilustrează o latură prețioasă a talentului lui Vlahuță, și notațiile apărute sub condeiul lui, în acele momente de potențare a gîndirii, îl zugrăvesc atît de bine, încît nu pot rezista ispitei de a reproduce pe unele din ele : „*Norocul e o întîmplare, fericirea o vocație*“. „*Jertfele oamenilor sînt florile care se aruncă în calea dreptății*“, „*Fericirea adevărată n-o are, nu poate s-o aibă, decît acela care o dă... Și, ca s-o dai, nu e nevoie s-o ai ; iar ca s-o ai, trebuie să-ncepi prin a o da*“, „*Nimeni n-a iubit ca mine, nimeni n-a suferit cît am suferit eu... toți zicem așa. Și toți avem dreptate*“, „*Ia seama, tu care te crezi puternic pentru că știi să te ascunzi. Are să vie o vreme, cînd ai să te cauți, și n-ai să te mai găsești*“, „*Adevărul așteaptă. Numai minciuna este grăbită*“, „*Adevărata măsură după care se judecă orice putere : cît bine a adus pe lume, nu cît zgomot a făcut*“, și altele multe. Este Vlahuță întreg în aceste scăpărări de gînduri, cu pătrunderea minții lui concentrate, cu mila lui de oameni, cu discreția firii lui, cu credința lui în bine și în dreptate.

Așa a apărut Vlahuță generației noastre și ne simțim îndatorați să-i transmitem imaginea celor mai tineri decît noi. Într-o zi, după sfîrșitul primului război mondial, am fost primit de Vlahuță în modesta lui locuință din strada Visarion. Am rămas uimit de înfățișarea obosită a omului încovoiat, cu fața adînc brăzdată, cu șuvița de păr alunecată peste fruntea chinuită, pana corbului lui Edgar Poë, așezată pe creștetul poetului, din neuitatul portret consacrat lui de N. Iorga. Ne-a vorbit de Caragiale, de Delavrancea, de

Grigorescu, căci era un entuziast prieten, fericit să recunoască meritul altora și să se așeze mai prejos de el ; apoi a adresat cuvinte binevoitoare tinerilor care-l înconjurau, bucuros să recunoască în fiecare un semn, oricît de modest, al făgăduințelor lui. Mi-a apărut atunci un om blînd, măsurat la vorbă, dar prietenos, și această întîlnire, urmată de puține altele, pînă la dispariția lui curînd după aceea, a întregit pentru mine chipul scriitorului și al omului, cules pînă atunci numai din cărțile lui.

A fost o personalitate morală aleasă, un om de mare omenie. Cuvîntul acesta, folosit adeseori și cu mare plăcere de el, i se părea și foarte semnificativ pentru firea poporului român, care n-a trebuit să recurgă la o vocabulă străină pentru a desemna calitatea morală cea mai înaltă, aceea care realizează finalitatea speciei noastre. Ridicat cu mare greutate din condiții modeste, luptînd pentru a învăța și a se întreține, om din mulțimile umile, a păstrat totdeauna modestia și cumpătarea din veacuri a obîrșiilor sale. A cerut puțin vieții și a obținut puțin. Cînd, în 1916, năvălitorul se îndrepta asupra capitalei țării, și-a strîns lucrurile în carul cu boi, ca strămoșii, și a plecat în bejenie. N-a vrut să fie nimic în țara care încărca cu cinstiri și averi pe atîți nechemați și pe atîți aventurieri. A disprețuit onorurile, ba le-a și refuzat, atunci cînd i s-au oferit tîrziu și cînd melancolia lui nu mai putea fi consolată. A vrut să fie numai scriitor și a fost unul din cei mai de seamă în generația chemată la viața spiritului de Eminescu și care a primit puternica întipărire a acestuia. A fost deci un scriitor ridicat din mulțimile sătești, rămas credincios acestora și dornic să le ajute. A înfățișat cu adevăr soarta oamenilor din preajma leagănului lui și, într-o vreme cînd lupta era atît de grea, a fost un glas al revendicării populare, în răscoală față de vițiile și diformitățile clasei exploatatorilor. A contribuit astfel în mare măsură la formarea unei stări de opinie, folositoare celor chemați să ducă lupta mai departe, cu o energie pe care el n-a avut-o. Începuturilor lui, marcate de influența socialismului, nu le-a urmat o desfășurare consecventă de gînduri și nici o maturitate făptuitoare. Oboseala a apărut relativ devreme în viața și opera lui Vlahuță. O dată cu diminuarea mesajului social al creației sale, s-au împuținat și puterile care o susțineau mai înainte. Opera lui narativă și lirică se istovește mai înainte ca scriitorul să fi împlinit cincizeci de ani. Spre sfîrșitul carierei sale, nu prea lungi, ideile sale au evoluat spre un moralism cam vag, destul de confortabil pentru împilarea netulburată de predica frumoaselor sentimente și a bunelor intenții resemnate. Trebuie să recunoaștem însă că, dacă cetățeanul a ostenit la un moment dat în Vlahuță, omul a rămas mereu treaz și credincios menirii sale morale. Și dacă idealurile și luptele cetățenești își trag puterea lor din depozitele morale ale umanității, dacă așezările mai drepte ale republicii nu urmăresc altceva decît să conducă pe oameni către ținta menirii lor, adică spre dreptate, spre libertate și spre demnitate, se cuvine să rămînem recunoscători și să păstrăm în venerația noastră pe artiștii rămași de-a pururi credincioși omului. Vlahuță a păstrat această credință. Vremurile noi, pe care el le-a chemat cîndva, cinstesc deci în artistul cumpănit și exact, pe unul din clasicii literaturii noastre și înmulțesc în mîinile tineretului cărțile sale, nutrite dintr-o substanță umană și morală atît de prețioasă.

Personalitatea lui Gala Galaction

La 16 aprilie 1959 Gala Galaction a împlinit 80 de ani. Veneratul nostru coleg nu poate fi printre noi cu prilejul acestei aniversări, din pricina unei suferinţe care, reţinîndu-l numai în cercul familiei sale mult iubitoare, ne lipseşte pe noi de prilejul de a-i prezenta direct omagiul admiraţiei şi recunoştinţei noastre. Deşi meditaţia marelui scriitor a rămas de la o vreme necomunicată, prezenţa lui este foarte vie în mijlocul nostru. Editura de stat pentru literatură şi artă a publicat o selecţiune din operele sale, foarte cerută şi care merită să se extindă pînă la dimensiunile unei ediţii de opere complete. Creaţia literară a lui Gala Galaction este una din cele mai vrednice să se bucure de cinstirea unei astfel de prezentări, atît prin tinereţea ei, rămasă nealterată în timpul celor peste cincizeci de ani de cînd a început s-o înalţe din temeliile ei solide, cît şi prin multele legături care o unesc cu ceea ce se înfăptuieşte astăzi în ţara noastră. Gala Galaction a devenit unul din clasicii literaturii române, rămînînd totodată tovarăş al străduinţelor noastre, pe care îl invocăm în fiecare clipă, îl auzim, şi-l vedem mereu, cu înfăţişarea sa patriarhală, cu glasul său de argint curat în care se topesc inflexiunile unei statornice emoţii umane, ale unei mari bunătăţi. Am dori deci să-i întoarcem lui Galaction o parte din binefacerile cu care el ne-a îndestulat şi cuvintele noastre, închegate din recitarea întregii lui opere, să-i fie ca o răsplată meritată, meşterului operei bine întocmite. Prietenul Al. Philippide, bun cunoscător al acestei opere — despre care a scris în multe rînduri — va vorbi despre Galaction ca povestitor şi romancier. M-am gîndit că aş putea încerca să aduc o contribuţie în această adunare sărbătorească, adunînd cîteva idei, strînse în timpul anilor, despre personalitatea marelui scriitor, adică despre

acel fel al omului obţinut din datele lui naturale, din cultura şi din luptele lui, acel complex de date, de tendinţe, de afirmaţii de valoare în care s-a cristalizat un mesaj uman, o forţă morală a lumii.

Este un om din partea de miazăzi a ţării noastre. Leagănul naşterii sale stă între holdele nesfîrşite şi pădurile stufoase ale Teleormanului. A copilărit la ţară şi a primit cea dintîi învăţătură de carte la Roşiorii-de-Vede. Aparţine unei familii pe jumătate rurale. Galaction este un scriitor căruia i-a plăcut să se mărturisească, încît sub povestirile sale se pot întrevedea întîmplările şi felul său propriu de a fi. S-a mărturist şi direct, adeseori, în naraţiuni la persoana întîi şi în numeroase fragmente autobiografice, dintre care o deosebită însemnătate prezintă *Mărturia literară*, citită acum vreo douăzeci de ani la Facultatea de litere din Bucureşti. În această scriere şi în alte părţi, scriitorul şi-a plătit datoria sa de recunoştinţă peisajului natal, mediului apropiat al copilăriei sale, tatălui său, transmiţătorul multora din temele compunerilor sale literare. Lumea acestor compuneri este adeseori aceea a tatălui şi poate a ascendenţilor apropiaţi, care se întorc de la bîlciurile mari ale ţării, poposesc cu chervanele lor în poienile pădurilor, se veselesc în jurul marilor focuri ale popasurilor şi ascultă poveşti fioroase, cu haiduci, vrăjitori, iubiri romantice de altădată, din vremurile apucate de ei sau de părinţii lor, cînd turcii năvăleau în ţară sau cînd Tudor ridicase steagul răzvrătirii. Aceste poveşti au devenit şi cele dintîi ale scriitorului şi ele se disting prin vigoarea şi precizia de trăsături a baladelor populare. Cercetarea folclorică recentă a arătat că vechile cîntece bătrîneşti ale poporului păstrează o deosebită vitalitate în regiunile de pe cele două maluri ale Oltului, încît n-am fost surprins de loc cînd l-am auzit acum cîteva zile pe colegul nostru Zaharia Stancu, la Academie, spunîndu-ne că, în Teleorman, la o nuntă ţărănească recentă, au putut fi ascultate, timp de trei zile în şir, baladele bătrînilor, cîntate de meşterii cobzari ai locului. Seva baladelor a pătruns deci în primele creaţii ale lui Galaction, împreună cu vechile impresii ale copilăriei care, după distilarea lor, au asigurat, toate împreună, scriitorului, caracterul lui naţional, cu rădăcinile adînc înfipte în cîmpia fecundă a Dunării.

Galaction soseşte la Bucureşti în anul 1890 şi este, la început, elev intern al liceului „*Sf. Sava*". Mai tîrziu devine student al Facultăţii de litere şi filozofie. Acum încep să lucreze influenţele de cultură, cu un rol atît de important în formaţia sa. Galaction a consacrat acestei perioade romanul în două volume *La răspîntie de veacuri*, din 1935. Întemeiat pe notaţiile unui jurnal intim, ţinut cu multă regularitate de scriitor timp de mai multe decenii, această carte este una din cele mai interesante pentru cunoaşterea împrejurărilor lui de viaţă, în anii trezirii la cunoştinţa personalităţii, cît şi prin numeroasele ecouri relative la oamenii şi evenimentele epocii. Urmărim în această carte povestirea unui episod personal, în timpul căruia tînărul, intrat de timpuriu într-o căsătorie întemeiată pe înclinaţie şi pe respect, trăieşte totuşi criza ameţitoare a unei erupţii amoroase juvenile, dar este readus sub legăturile sale morale prin influenţa femeii cu o cunoştinţă superioară către care se îndreptase o clipă elanul său rătăcitor. În jurul acestui episod se adună multele răsunete din epocă.

Romanul *La răspîntie de veacuri* a apărut cu o copertă pe care se vedea fotografia unui colț al vechii Universități din București, distrusă într-un bombardament din 1944, monumentala clădire ridicată de arhitectul Orescu, cu șirul de coloane la etajul întîi, cu frontonul triunghiular, împodobit cu basoreliefuri, deasupra statuilor așezate pe consolele susținute de coloane, opere ale sculptorului Carol Stork. Această ilustrare a copertei era cît se poate de potrivită, fiindcă *La răspîntie de veacuri* este romanul studențimii bucureștene din ultimii ani ai secolului trecut. Tînărul student Doru Filipache ascultă cursurile de filozofie ale lui Titu Maiorescu, care expunea istoria filozofiei engleze în secolul al XIX-lea, în fața unei săli cotropite de marea afluență studențească, apoi pe cele ale profesorului materialist și ateu C. Dumitrescu-Iași, și ia parte la dezbaterea vremii care împărțea simpatiile studenților între unul sau celălalt dintre acești meșteri. Era un moment care despărțea tineretul numai cu un deceniu de moartea lui Eminescu. Poeziile acestuia erau în toate mîinile, cîntau în toate inimile, dar fenomenul propriu-zis al eminescianismului, caracterizat de Vlahuță a doua zi după dispariția poetului, se găsea în declin. Urcaseră pe firmament stele noi : a lui Vlahuță, a lui Delavrancea, a lui Coșbuc. Problematica țărănească a lui Vlahuță, solidaritatea protestatară a acestuia cu soarta țărănimii exploatate, va da rezultate în opera lui Galaction. Studentul îl zărește într-o zi pe mai marele său, dar nu îndrăznește încă să se apropie de el. În notele lui fixează momentul descoperirii lui Coșbuc cu versurile lui bătute în efigie, despre care își va aduce aminte mereu. Este un moment în care poporul și națiunea dobîndesc o nouă conștiință de sine, nu numai în operele noilor scriitori, dar și în tablourile lui Nicolae Grigorescu, expuse în sălile Capitalei. Publicul literar urmărise polemica dintre Maiorescu și Gherea și înclinările se distribuiau, după tendințele fiecăruia, la dreapta sau la stînga ; ale lui Galaction se îndreaptă către Gherea. Atracția lui Galaction pentru socialism este mereu mărturisită și drumurile sale îl poartă către cei care suferă, către oprimați, către schingiuiți, către marea oaste a luptătorilor pentru o lume mai bună.

În timpul acelor ani ai adolescenței, cînd din materia datelor naturale și din primele impresii ale vieții sociale personalitatea se silește către forma ei definitivă și cînd viitorul scriitor concepe cele dintîi proiecte literare, Galaction cîștigă și pe cei trei mari prieteni ai vieții sale, pe cei pe care i-a amintit totdeauna cînd a evocat trecutul, și cărora le-a consacrat un cult niciodată dezmințit. Unul era un temperament cu o deosebită înzestrare, războinic din fire, de o deosebită luciditate în surprinderea variatelor metehne ale omului, natură în același timp sarcastică și suavă, capabilă de bruște conversiuni și de mari hotărîri neașteptate, un om menit grelelor adversități ale soartei, dar și izbînzii supreme, ca cel mai mare poet român în epoca de după Eminescu : Tudor Arghezi. Al doilea era, ca și cel dintîi, un tinerel venit din popor, luptîndu-se greu cu lumea, care nu-l primea decît ca umil muncitor într-o librărie, în timp ce aspirația lui îl purta către poezia lirică, recitată de el cu o deosebită expresivitate, și îmbogățită, din cînd în cînd, cu scăpărări uimitoare, mai tîrziu către creația epică, în care îi era dat să înscrie un început al seriei noi a romanului realist. Era Vasile Demetrius. Cel de al treilea prieten

al acestor ani ai începuturilor era neastîmpăratul, îndrăzneţul, ingeniosul, viitorul gazetar politic, luptătorul atîtor cauze generoase, polemistul şi romancierul N. D. Cocea. Cei patru prieteni se duc să asculte pe Gherea la clubul lui Sotir, îşi citesc compunerile literare, adunaţi mai ales în odăiţa lui Galaction din casele bătrîneşti aşezate în coasta bisericii Sfinţilor Voievozi (unde trăise — zice-se — ca paracliser, înainte de a lua drumul haiduciei, vestitul Tunsu). Altă dată grupul poposeşte în salonul lui Macedonski, primitor pentru toţi candidaţii la gloria literară, mai ales pentru cei care nu urmăreau s-o obţină prin manevrarea formulelor convenite sau prin protecţia puternicilor zilei. Primele versuri ale lui Arghezi apar în gazetele literare ale lui Macedonski. Ceilalţi încearcă legături repede desfăcute cu alte publicaţii ale vremii, căci mica grupare de tineri literaţi, foarte independentă, în rebeliune faţă de lumea burgheză contemporană, visează organe proprii de publicitate, cum va şi întemeia pînă la urmă, cu însemnate repercusiuni asupra mişcării literare şi sociale a vremii : *Linia dreaptă*, *Viaţa socială*, *Facla*, *Cronica* şi altele.

Galaction şi amicii lui citesc şi pe scriitorii străini, mai ales pe cei francezi, pe poeţii parnasieni şi simbolişti, pe romancierii naturalişti, în versurile şi în proza cărora observă procedee artistice noi, un vocabular poetic renovat, o imagistică mai bogată, un salt apreciabil peste convenţia literară a epocii anterioare. Cine vrea să înţeleagă bine afinitatea lui Galaction pentru literatura franceză a vremii, trebuie să-şi spună că un artist, în atîtea privinţe în protest faţă de vremea sa, era firesc să îmbrăţişeze şi formele protestului şi inovaţiei literare. Poeziile lui Verlaine, jurnalul fraţilor Goncourt se găsesc tot timpul pe masa sa, mai tîrziu li se adaugă romanele, povestirile şi culegerile aforistice ale lui Anatole France, şi — din aceste frecventări literare — pătrund în scrisul lui Galaction procedee noi de artă, un lexic lărgit, legături inedite de cuvinte, epitete rare şi îndrăzneţe, o artă nouă a prozei care, pusă în serviciul unei tematici tradiţionaliste, a unei inspiraţii naţionale şi populare, a creat originalitatea atît de atrăgătoare a literaturii cu care noul scriitor se pregătea să se înfăţişeze publicului.

Anii trecerii de la adolescenţă la prima tinereţe au fost pentru Galaction ani de mare animaţie. Are multe cunoştinţe, vede multă lume, urmăreşte mişcarea literară, artistică şi teatrală. Nu se lasă însă tîrît de viaţa politică a studenţimii, pe care partidele burgheze o foloseau ca pe o masă de manevră. Priveşte cu ironie pe oratorii care harangau mulţimile dezorientate din balcoanele cluburilor politicianiste. Năzuinţa literară îl duce către încercări de a publica, într-o revistă personală poligrafiată, în *Adevărul*, în *Literatura şi arta română*. Încercarea de a tipări o poezie de factură macedonskiană, un pastel egiptean, în *Epoca*, pe atunci sub conducerea literară a lui Caragiale, nu dă rezultate.

În 1900 Galaction ajunge să scrie şi să publice prima povestire a lui mai de seamă, *Moara lui Călifar*, o creaţie literară în care talentul autorului părea a fi ajuns la unul din ţelurile lui. Dar deodată totul se potoleşte în juru-i, planurile şi ambiţiile literare sînt abandonate ; tînărul intră într-o fază nouă, de preocupări grave şi concentrate. Ca şi prietenul său Arghezi, se arată capabil de a rupe vechile legături, în revirimentul total al fiinţei sale. Doreşte să stu-

dieze, să învețe limba germană, în care întrevedea mari izvoare ale științei și literaturii ; năzuia să obțină sinteza personalității sale cu un conținut mai bogat, pe un plan mai înalt. Poate nevoia unei discipline interioare, pe care nu știe cum s-o satisfacă altfel, sigur sugestiile mediului său și ale familiei, în care mama scriitorului, fiică de preot, impusese în jurul ei deprinderi tradiționale de viață, fac din tînărul Galaction un credincios. Părăsește facultatea filozofică și începe să studieze teologia. Timp de zece ani se ține departe de literatură. Teologia este pentru el un punct de concentrare a unor interese științifice variate, pentru limbile clasice, pentru arheologie, istorie și filozofie veche. În timpul lungilor studii ale deceniului său academic, Galaction dobîndește situația destul de rară în literatura noastră a unui scriitor dublat de un erudit. Nu stă în planul schiței de față urmărirea ecourilor trimise de studiile scriitorului în creațiile lui literare. Trebuie spus însă că peste un alt deceniu de la obținerea doctoratului teologic și după ce devenise preot, Galaction pune la contribuție pregătirea sa erudită într-o mare lucrare literară, traducerea, în colaborare cu un ebraist, preotul Vasile Radu, a *Vechiului și Noului Testament*. Aceste texte nu mai fuseseră traduse în românește din fazele vechi ale limbii noastre, încît noua traducere, făcută cu mijloacele create de evoluția mai nouă a limbii literare și cu talentul unui preot modern, prezintă un mare interes filologic și artistic.

Abia după primirea gradelor sale academice, ca student oarecum întîrziat, se gîndește Galaction să se întoarcă la literatură. Scrie din nou și cu temei, stabilește legături cu *Viața românească* de la Iași, publică primul său volum, este premiat de Academia Română, dar duce viața unui funcționar la Casa bisericii, însărcinat cu administrarea intereselor acesteia. Funcțiile sale îl obligă să călătorească mult ; este mereu pe drumuri, ajunge în sate și orașe îndepărtate ale țării, urcă poteci de munte către schiturile tăinuite, se odihnește în pridvoarele mănăstirilor. Așa îl regăsim și noi cînd încercăm să-i înviem chipul din negura amintirilor estompate de vreme : un bărbat de statură potrivită, mai degrabă slab dar nu firav, cu fața smolită și palidă, cu barba bogată, în care au început să lucească fire de argint, grăbindu-se mereu, cu geanta la subțioară, către ținte pe care părea a nu le atinge niciodată. Are o familie grea : se cunoaște că nu ajunge să lege bine cele două capete ale firului. Dar pentru acest motiv nu se refugiază lîngă cei bogați și puternici, nu cultivă prietenia celor influenți, nu adresează omagiile sale curților înalte. Trăiește în umilitate, gîndind despre sine că n-a fructificat social talentul încredințat lui de înzestrarea naturii și de lunga lui pregătire. Trec pe lîngă el mai departe și-l lasă în urmă toți cei îmbarcați pentru izbînzile vieții și meniți să devină bogați, puternici și temuți. Acceptă lipsa de toate felurile, și — cînd un ministru găsește că la Casa bisericii este un funcționar prea mult — face gazetărie, ducîndu-și manuscrisele la redacțiile zăpăcite de treabă. Rămîne prietenul celor mulți, al celor slabi, al celor prigoniți, cu care se simte că face parte din aceeași clasă, pe care îi învăluiește în aceeași milă pentru soarta omenirii. Merge la țară și privește în bătătura țăranului gălbejit de nemîncare, trece prin mahalalele năpădite de buruieni și necurățenii, pătrunde în mediile celor

obidiţi, ale muncitorimii necăjite, ale evreimii sărace. Trăsătura predominantă a personalităţii lui Galaction este bunătatea lui; o ştiu toţi cei care, avînd vreodată nevoie de acest dar al inimii omeneşti, l-au aflat cu emoţie şi recunoştinţă în firea şi în acţiunea scriitorului.

Opera lui Galaction cuprinde mai multe sectoare, care vor trebui studiate deopotrivă, pentru a reface din mărturiile textelor şi cu toate mijloacele istoriei şi criticii literare, ceea ce nu alcătuieşte aici decît rezultatul unei priviri foarte generale: personalitatea scriitorului. Căci aceasta constituie obiectul cel mai de seamă al cercetării în literatură: aflarea omului în autor, mesajul său adresat celorlalţi oameni, nelipsit din operele sale, puternic grăitoare contemporanilor şi posterităţii. Prezenţa omului în opera lui Galaction este faptul cel mai sensibil al contactului cu ea. Talentul său este talentul unuia dintre cei mai buni descriptivi din literatura noastră; vede şi aude natura, trec prin senzoriul lui şi răsună adînc toate impresiile emanate de la lumea exterioară. Pătrunde în complicaţiile sentimentelor omeneşti, ştie să le desluşească firele, pricepe bine pe oamenii lui. Povesteşte cu şart, ştie să creeze tensiunile interesului şi să le dezlege. Este mai puţin meşter în redarea graiului viu, în care scriitorii români reuşesc de obicei atît de bine, nu diferenţiază îndeajuns pe oameni după felul vorbirii lor, expunerea lui este prea aglomerată de exprimarea figurativă. Dar o pagină de Galaction poartă totdeauna în filigran semnătura lui, este cu neputinţă s-o atribui altcuiva, şi împrejurarea aceasta se datoreşte în primul rînd lirismului care o străbate de obicei, expresiei sentimentului său dulce sau aprins, îndurerat sau resemnat. Evident, latura lirică a creaţiei lui Galaction creşte în acele pagini în care notează o amintire, o impresie culeasă din multele lui drumuri, un fapt al zilei. Este sectorul memorialistic şi publicistic al operei întregi, în care manifestarea personalităţii scriitorului nu trebuie dedusă din datele povestirii, ci este exprimată direct. Din această parte a epocii lui Galaction am dori să extragem cîteva ecouri, menite să arate trăsăturile predominante ale personalităţii lui, simpatia lui pentru oameni, pentru cei apăsaţi şi prigoniţi, pentru toate cauzele prin care omul caută să se înalţe peste condiţia lui arhaică şi sălbatică, marea iradiaţie de bunătate în care nu este cu putinţă să nu recunoşti şi o mare lumină a cugetului.

Oricît de departe am urca în timp, pînă la primele reacţii sufleteşti despre care a lăsat vreo urmă literară, fie şi prin notaţiile memoriei, îl găsim pe Galaction acelaşi. Simpatiile lui îl asociază cu scriitorii socialişti de la sfîrşitul veacului trecut. În aprilie 1896 moare, la Craiova, Traian Demetrescu. Galaction notează evenimentul în jurnalul său şi, după cincizeci de ani, îl dezgroapă de acolo, pentru a retrăi sentimentele inspirate de poet tinerilor vremii:

„Îl iubeam pe Traian Demetrescu. Vedeam în el pe pilduitorul sufletesc al vremurilor aşteptate. Aşa ca el, trebuiau să fie cărturarii, intelectualii, artiştii zilelor fericite, spre care omenirea îşi îndrepta paşii ei grei, dar plini de neţărmurită încredere...“.

Trăirea în viitor, visul social, ceea ce el va numi în curînd **profetismul** său, se anunță încă din anii în care viitorul scriitor nu era decît un adolescent. Trec anii grei, scriitorul este acum funcționar, cunoaște țara din drumurile lui nesfîrșite. Într-o zi poposește către seară într-un sat, departe, și este găzduit la un țăran bogat. Dar peste noapte hoții pătrund în gospodăria bogatului și-i fură patru oi și un berbec. Pornește straşnică anchetă, pe care scriitorul o însoțește cîtva timp, mînat de indignarea pe care gazda i-o comunicase. Trecea pe ulițele satului, trăgîndu-și cu greutate picioarele din noroiul cleios. Deodată se produce revirimentul sentimentelor sale, un proces asemănător cu al sloiului de gheață *„azvîrlit într-o căldare cu apă clocotită"*.

„Îmi trăgeam cu greu picioarele din cleiul fetid și gros, deasupra căruia aceste locuințe omenești fumegau ca niște bureți, ca niște bube cu putreziciune. Îmi părea rău că mă prinsesem tovarăș la această cercetare, unde n-aveam nici un rost. Cei ce se arătau din ușile strîmte și mohorîte ne priveau cu niște ochi de fiară biruită. Păreau niște vulpi jigodioase, niște lupi rîioși, care s-ar fi uitat la noi din dosul unor zăbrele de colivie. Copiii țineau mîinile la ochi, ori propteau capul în stîlpul prispei și de acolo ne spionau, pe nevăzute. Erau soioși, chirciți, cu părul vîlvoi și cu picioarele băgate în opinci ca în niște labe de urs. Unii, mai ales fetițe, arătau mai rumeori. Dar tocmai mărul cel mai frumos e ros pe dinăuntru. Un băiat era tîmpit, cu niște scofîlcituri curioase în osul capului. O fată frumușică era epileptică. Un flăcăoan isteț stătea zgîrcit în pat, pironit pe scîndură, de reumatism. O copiliță mai cu viață în ea avea un ochi acoperit cu o perdea albă. Din deochi! Și mai erau, prin fundul acelor găuri, din care venea un puternic miros de mucegai și de mormînt, cîte o babă oarbă, cîte un prunc de țîță, verde la față, cîte un moșneag frînt în două și idiot. Neamul acestor tîlhari, care furaseră gazdei mele patru oi și un berbec, nu se putea îngrășa numai cu atît. Un gol nesfîrșit, un pustiu amarnic mi s-a făcut în suflet. Am rămas în drum, cu noroiul pînă la glezne, cu capul în piept, cu inima cernită...".

Remușcarea socială, în felul lui Vlahuță, este o atitudine prezentă și în operele lui Galaction. Scriitorul crede că ar putea încerca o primă soluție pentru alinarea multelor suferințe ale țărănimii, apelînd la îndurarea celor bogați și puternici. A sosit de la Paris o domnișoară veselă și drăgălașă; povestește minuni de acolo. Scriitorul îi adresează o epistolă care ar putea-o converti: *Ad virginem redeuntem*. Marea mizerie a țărănimii este efectul exploatării ei.

„Tatăl dumitale și marea majoritate a proprietarilor din țara aceasta, ca să poată să vă crească pe dumneavoastră, odraslele lor, în lux, în automobile, și în țara franțuzească, fac cu țăranii contracte grele, îi țin toată vara pe moșiile lor, pe cînd locurile țărănești le cîntă ciorile, și iarna la socoteală tot țăranul iese dator. Ai văzut cît sînt de spetiți și de încovrigați boii și caii țărănești? De ce? Fiindcă țăranul îi silește să muncească peste puterile lor și le dă să mănînce mai puțin decît le este foamea. Tocmai așa fac unii din marii noștri proprietari cu vitele lor de muncă, cu țăranii. Le dau foarte mult de lucru și foarte puțin de mîncare".

Domnişoara să nu se supere că i se vorbeşte de lucruri atît de neplăcute, dar ar trebui să-şi schimbe purtarea faţă de iobagii ei, să le arate mai multă înţelegere, să devie simplă şi muncitoare, să mijlocească între ţăranul oropsit şi familia ei, căci altfel, o, altfel *„sîntem pierduţi, domnişoară!“ Dacă stăm cu toţii împietriţi, dacă ne zăvorim cu toţii în egoismul, în desfătările şi în drepturile noastre de clasă dominantă, vai de cei ce vor veni după noi!“*

Se înţelege că apelul n-a fost urmat, după cum n-a fost urmat nici la răsărit de noi, unde îl pronunţase marele Leon Tolstoi, citit şi amintit de scriitorul nostru. Acolo, în răsărit, Goliatul rus se trezise şi, proptindu-se în coate, pentru a se ridica din somnul lui, clătinase din temelii şi azvîrlise în lături coloanele templului clădit deasupra lui, aruncînd în disperare pe idolul care locuia înăuntru. Scriitorul priveşte desenul acesta într-o revistă de polemică şi cade pe gînduri, cugetînd la *„puterea celor mulţi“*. Trecuse peste lume primul război mondial, în care burgheziile lumii se aruncaseră prădalnice unele asupra altora. Întregul edificiu se cutremurase. Luaţi aminte! Apelul anilor trecuţi devine un avertisment:

„Ne-a fost dat să vedem cu ochii noştri cum se prăbuşesc lumile vechi şi cum se nasc cele nouă. Şi mi se pare că spectacolul e cu deosebire interesant, privit de pe insula noastră românească. Este de cel mai vital interes al nostru să-l urmărim cu încordare şi să învăţăm din el tot ce se mai poate învăţa. Puterea celor mulţi, eliberată de jur împrejurul nostru, se ridică, se zbate, clocoteşte şi caută un echilibru nou. Să nu ne amăgim cu gîndul că s-ar putea vreodată s-o vedem revenind la matca dinainte. Ar fi absurd“.

Mişcarea muncitorească intrase într-o fază nouă de organizare. Într-o seară din iunie 1919, cînd scriitorul privea desenul cu Goliatul rus zguduind templul ridicat deasupra-i, s-au stins toate luminile electrice şi, în toate casele, în toate magazinele, în toate cafenelele oraşului s-a aprins cîte o luminiţă tremurătoare, ca în veacul trecut. Se lăţise vestea grevei generale. Puterea celor mulţi făcea repetiţia ei din urmă. În aceşti ani Galaction urmăreşte de aproape mişcarea muncitorească. În sala *Dacia* asistă la un miting şi aşterne apoi această pagină evocatoare:

„Erau sute, erau mii, erau zece mii de siluete! Erau siluete trecătoare, lucrători, meseriaşi, oameni osîndiţi la muncă infinită, robi din ateliere, din fabrici, din ergastula sclavajului modern; dar dreptatea şi însufleţirea lor covîrşeau vremea şi locul, desfiinţau împrejurările de o clipă şi năzuiau la veşnicie! În valuri biruitoare se ridică, între tribune, mulţimea celor ce însetau şi flămînzeau după dreptate. Din mahalalele mocnite şi îngropate în noroi, din subsolurile umede sau asfixiante, din miile de celule prea strîmte, unde albina proletară distilează mierea trîntorilor capitalişti, de pretutindeni poporul muncitor venise în cete negre să sporească, umăr lîngă umăr, falanga revendicărilor socialiste. Erau oameni cărunţi, aspriţi de munca lungă şi sclavagistă, erau bătrîni care nu vor mai vedea ţara fericirii roşii, dar care veniseră s-o întrezărească de departe, în zarea entuziasmului şi a solidarităţii muncitoreşti. Erau oameni în puterea vîrstei, plini de hotărîre şi de energie, peste care toate furtunile prigonirii şi ale duşmăniilor exasperate vor sufla zadarnic, ca pe nişte

stîlpi de fontă. Erau femei încă tinere, mai toate văduve, care uneau în cugetul lor... credința în viitor și amintirea cernită a bărbaților lor, jertfiți eroic și zădarnic. Erau suflete tinere, care veneau în marea biserică socialistă, cu tot avîntul, cu toată nevinovăția, cu tot tumultul de forță netrăită pe care le dau izvoarele sufletului, cînd pornesc întîia oară. Ce voiau toți acești oameni, ce ascultau din gura căpeteniilor socialiste, pentru care ideal simțeau toți, în ei, vijelia apostolatului și a martiriului ? O, simplu de tot, atît de simplu, încît uneori te miri că trebuie să mai stăm să discutăm și să ne încăierăm ! O viață de oameni și nu de cîini !"

Așa s-a întîmplat și la Roma, altădată. Și cunoscătorul lumii vechi evocă lumea pescarilor, a micilor meseriași, porniți din țara și din poporul cel mai disprețuit și cel mai urgisit al antichității, aducînd lumii o veste nouă și răsturnînd în cele din urmă citadela Romei și a cezarilor. Și Galaction încheie :

„*Astăzi ne aflăm, încă o dată, în fața citadelelor egoismului celor puternici. Nu vor să audă, nu vor să înțeleagă, nu vor să învețe nici o iotă din tot ce povestește istoria și din toate cîte se petrec în lume, sub ochii lor miopi. Foarte bine ! Nu vor să se lase mai prejos, în noapte sufletească și în ură de clasă, decît alte multe oligarhii, trecute în pomelnicul istoriei sau încăierate azi în lupta cu proletariatul internațional. Proletariatul românesc merge înainte, în cete de sute și de mii de oameni, spre țelul precis și sigur. Biruința este de partea lor ! Ei sînt trecători, ei sînt expuși urii, prigoanei și nimicirii, dar avîntul lor este etern și dreptatea lor este soră cu stelele nemuritoare !*"

Aceste rînduri au fost scrise acum patruzeci de ani și ele fac parte din puținele la fel inspirate, care pot fi spicuite în operele scriitorilor din aceeași epocă. Figura lui Galaction este, fără îndoială, aceea a unui precursor. Ce este un precursor ? Cineva care lămurește din datele confuze ale prezentului sinteza viitorului, o sprijină prin puterea unei mari pasiuni și are curajul moral și civic s-o anunțe. Toate aceste însușiri sînt întrunite în scrisul lui Galaction după sfîrșitul primului război mondial. Paginile acelea, grele prin cuprinsul și răspunderile lor, lucide prin cugetare, aprinse în sentimentul care le inspiră, curajoase ca puține altele ale aceleiași vremi, sînt ale unui înaintaș. Le-au făcut posibile întinsa suprafață de contact a autorului cu realitatea populară a țării, beneficiul situației sale de non-posedent, în simpatie firească cu toți care suferă și plîng.

Prin toate datele sale firești, prin felul angrenării lui în societatea contemporană, prin achizițiile culturii lui, Galaction a nimerit totdeauna pozițiile menite a fi confirmate de viitor. În 1907 nota în jurnalul său : „*Sărmană țărănime ! Cutremură-te ! Stăpînii tăi și-au dat mîna ca să înăbușe glasul răzvrătirii tale !*" La 13 decembrie 1918 se găsea pe stradă și privea convoiul muncitoresc, pornit să arate puternicilor zilei nevoile și plîngerile lui. Erau batalioanele plebei proletare, ca în poemul lui Eminescu. Trecuseră de curînd pe străzile orașului și altfel de oști, înarmate, cu gînduri de război. Dar „*ostașii păcii mergeau tihnit, cu mîinile goale, cu fețele îngîndurate*". Sînt întîmpinați la Teatrul Național cu salve de armă și mulți din ei se prăbușesc în sînge. Galaction notează :

„Vom şti mai tîrziu în ce anume rezida marea primejdie de stat pe care martirii proletari de la 13 decembrie 1918 au înăbuşit-o cu leşurile lor. Va veni ceasul cînd vom stabili, pentru ştiinţa celor de după noi, unde şi în ce împrejurări au murit eroii proletariatului românesc. Dacă nu mai curînd, măcar atunci se va şti şi se va restabili tot adevărul. Deocamdată, ceea ce e clar este gratuita, inutila, neroada cruzime a celor ce apără nişte privilegii presimţitoare de moarte. La ce servesc toate aceste brutalităţi, toate aceste stăruinţe în nedreptate, toate aceste vărsări de sînge, cînd şi istoria şi viaţa actuală ne dovedesc sinistra lor inutilitate? Guvernanţii nu citesc istoria? Experienţa altor vremuri şi a altor societăţi, intrate în acelaşi proces social ca şi noi, nu servesc la nimic, nu inspiră nici o înţelepciune? E de prisos, o stăpînitori ai ceasului ce trece, să sporiţi martirologiul cel nou! Datoria cea mai înaltă, şi în acelaşi timp cea mai elementară, a noastră, a tuturor, este să cruţăm în noi, din răsputeri, omenirea sosită la pragul larg al unei ere noi.. Într-o dimineaţă, societatea europeană se va trezi cu totul alta decît se culcase seara. Să fim cît mai oameni, în vederea acestui ceas suprem!"

Au trecut douăzeci şi cinci de ani. Ne găsim în timpul războiului, urlă sirenele, ne ascundem în pivniţe şi şanţuri, fumegă pretutindeni ruinele. Cine să se mai gîndească acum la ce l-a putut înălţa vreodată pe om peste sine, la ce i-a părut odată nobil şi frumos? Galaction scrie:

„În ce continent moral ne mai aflăm? Ce a mai rămas solid, nezdruncinat în concepţia noastră, constelată cu atîţi luceferi în stingere?... Artă, literatură, viziuni frumoase, elanuri poetice, încîntări filozofice şi umanitare... toate par astăzi răsturnate şi strivite, în coşuleţul cu care Ofelia, nebună, ni se arată, ultima oară, în piesa lui Shakespeare!"

Dar se produce răsturnarea de la 23 August 1944 şi scriitorul fixează încă o dată reacţiunea lui în acea zi a cotiturii. Este, fără îndoială, pentru el *„ora mult aşteptată"* din anii tinereţii. Jubilarea scriitorului este măsurată şi gravă, ca toate împlinirile obţinute cu jertfe, creatoare de mari răspunderi:

„Bucuria fiecăruia dintre noi este tot atît de mare ca şi sentimentul că sîntem contemporanii şi părtaşii unui eveniment covîrşitor, care, asemenea munţilor celor mai înalţi, va aduna în jurul lor nourii altor evenimente şi nourii istoriei şi ai legendei... Ora mult aşteptată a sosit, într-o noapte cînd inimile se strîngeau de teamă şi casele noastre se năruiau... A sosit, după o cale lungă, printre ruine, printre morminte şi printre tunurile fumegînde... A sosit!... Fă-te epocă, fă-te veac, oră mult aşteptată! Dreptatea cere timp ca să se stabilească pentru toată lumea, pace pentru ca să se construiască!"

Una din ultimele manifestări literare ale lui Galaction este pentru cauza păcii, pentru construirea unui *„suprem areopag al păcii"*. Vorbea un moşneag, un om, cum zicea el, apropiat de *„supremul exod"*, un ostenitor al bunei înţelegeri dintre oameni, într-o lungă existenţă, un preot creştin şi un artist.

Galaction îşi rosteşte crezul său:

„Cred în pacea a toată lumea. Cred în puterea irenică (Irene înseamnă pe greceşte *pace*) *a poeziei şi artei. Cred în idealul marilor profeţi de ieri şi de azi! Cred că lumea noastră îşi va găsi voinţa şi energia de a se întruni, la un suprem areopag al înţelepciunii şi al umanităţii"*.

I-am dat adeseori cuvîntul lui Galaction, pentru că, dacă poţi să reproduci povestirea unui scriitor şi să rezumi ideile lui, pe omul din el este mai bine să-l asculţi cu înseşi vorbele găsite de pasiunile lui, cu inflexiunile speciale pe care le află felul său de a-şi grupa gîndurile. Şi despre om au vrut să se ocupe paginile de faţă, despre personalitatea morală şi civică a lui Galaction, despre mesajul lui adresat omenirii, într-o parte întinsă a operei lui, în partea ei memorialistică şi publicistică. Sînt încredinţat nu numai că opera este valoroasă prin iradiaţia ei umană, dar şi că frumuseţea ei este bine garantată în preţuirea celor de azi şi de mîine, dacă în artist ne putem reprezenta pe omul drept şi bun. Ce îndreptăţire are cineva să ne spuie poveştile şi cîntecele sale, să ne reţină atenţia şi să ne propună societatea lui, dacă n-am aflat în el pe omul vrednic de iubire şi de respectul nostru ? Citirea unei opere este o relaţie umană şi, astfel fiind, ea nu se poate constitui pe deplin dacă unul din parteneri lipseşte din ea. Reputaţia unui artist călătoreşte astfel pe corabia stimei pentru el, întocmai ca a lui Galaction, împinsă de vînturile favorabile ale iubirii şi recunoştinţei noastre.

Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu

S-au împlinit, în vara aceasta, patru decenii de la un eveniment literar, pe care dacă împrejurările actuale cu marele şi îndreptăţitul lor răsunet nu l-ar fi pus în umbră, este sigur că lumea noastră intelectuală şi l-ar fi amintit şi ar fi încercat să-l aşeze în potrivita lumină a întregii lui semnificaţii. În luna iulie 1904, a apărut primul volum al lui Mihail Sadoveanu, *Povestiri*, urmat, spre sfîrşitul acelui an, de alte trei volume, romanul istoric *Şoimii* şi culegerile de schiţe şi povestiri *Dureri înăbuşite* şi *Crîşma lui Moş-Precu*. Cele patru volume, publicate de editura *Minerva* din Bucureşti, într-un răstimp atît de scurt, reprezentau recolta literară a unui tînăr scriitor destul de precoce, dacă ne gîndim că începuturile lui datau din 1897, adică dintr-o vreme în care autorul, în vîrstă de 17 ani, se găsea pe băncile şcolii. Pînă la masiva lui apariţie cu patru volume, în intervalul unei singure jumătăţi de an, tînărul scriitor îşi dăruise colaborarea mai multor reviste literare ale vremii. Acum el se afla printre conducătorii şi colaboratorii statornici ai *Sămănătorului*. Mulţi dintre scriitorii care se găseau atunci, în paginile *Sămănătorului* sau ale altor publicaţii ale vremii, la un început de drum, au încetat să mai aparţină lumii noastre. Amintirea îi regăseşte, dincolo de negurile zării, ca pe nişte figuri de epocă şi, chiar dacă înzestrarea lor n-a fost destul de robustă pentru a-şi impune creaţiile dincolo de momentul lor, ca pe nişte lucrători ai unui curent de sensibilitate şi gîndire întreţesut adînc cu năzuinţele şi realizările ţării şi culturii noastre. Printre atîţia din meşterii lucrării comune, săgetaţi în primul lor avînt, obosiţi de timpuriu sau abătuţi de cruzimea vremurilor înainte ca sarcina lor să fi fost încheiată, Mihail Sadoveanu se găseşte printre

noi, harnic ca în prima zi, în continuă şi neostenită productivitate, consunînd neîntrerupt cu gustul public şi cu cele mai înalte din exigenţele lui artistice. Ştiu că operaţia ierarhizărilor literare este una din cale afară de grea şi totdeauna supusă contestării. Se spune apoi că lumea artistică şi literară alcătuieşte o republică de oameni egali. Dar dacă ne gîndim la împrejurarea că opera lui Mihail Sadoveanu înfăţişează o sinteză atît de perfectă, încît oricare din aspectele ei întruneşte aprobarea unanimă şi, în această calitate, reprezintă un punct de unificare a tendinţelor, un loc spiritual în care ne putem simţi cu toţii de acord şi mai puternici prin însăşi unitatea pe care o favorizează, ne este permis atunci să afirmăm că Mihail Sadoveanu este astăzi cel mai de seamă scriitor al românilor, cel dintîi printre egalii lui. Pentru a produce acest rezultat, au lucrat deopotrivă o adîncă înrădăcinare în tradiţiile societăţii noastre ca şi un suflet deschis aspiraţiilor ei mai noi, darul de a extrage şi dezvolta toate posibilităţile graiului nostru, totul altoit pe trunchiul unei vitalităţi care i-a îngăduit nu numai munca neîntreruptă, dar şi acea atitudine în faţa vieţii care i-a dat putinţa să-i primească încercările cu liniştea şi egalitatea de suflet necesare marilor lui lucrări. Ne place să ne oprim în faţa izbînzilor vieţii, cu sentimentul întăritor că succesul vital al unuia dintre semenii noştri garantează oarecum pe al nostru şi cu o încredere sporită faţă de viaţă în genere. Cu acest sentiment ne apropiem astăzi de opera şi pilda umană a lui Mihail Sadoveanu, la acest popas al carierei lui de patru ori decenale şi, pentru că nu este în putinţa noastră să-i acordăm recunoaşteri mai mari decît acelea ce i-au fost hărăzite de viaţă şi destin, să ne mulţumim a le înţelege mai bine, adăugînd cîteva observaţii noi peste vechiul fond de constatări al criticii literare.

Academia Română n-a trecut nebăgătoare de seamă faţă de începuturile lui Sadoveanu. Curînd după apariţia primelor sale volume, dar cu mult înainte ca meritele sale de atîtea ori confirmate să-i fi adus onoarea chemării printre academicieni, Academia Română a distins lucrările lui Sadoveanu, în urma raportului lui Titu Maiorescu din martie 1906.

„*Schiţele d-lui Mihail Sadoveanu,* scrie Titu Maiorescu,... *sînt creaţiuni de o puternică originalitate, inspirate de intuiţia exactă a unor tipuri felurite, luate de pe toate treptele societăţii noastre, mai ales dintre ţărani şi tîrgoveţi şi exprimate într-o formă perfect adaptată mijlocului descris*".

Dacă Titu Maiorescu s-a oprit cu aprecieri pozitive asupra tînărului autor, lucrul provenea din faptul că operele lui păreau a corespunde propriei formule literare a criticului. Încă din 1882, în studiul *Literatura română şi străinătatea,* reluînd o distincţie a cărei origine goetheană am putut-o stabili într-o mică cercetare recentă (*Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu,* în vol. *Trei critici literari,* 1944), după ce arătase caracterul activ al eroilor în tragedii, Maiorescu continua :

„*În roman şi în novelă, din contra, persoana principală este în esenţă pasivă şi, departe de a stăpîni la început împrejurările, este ea stăpînită şi bîntuită de ele şi trece prin conflicte tocmai din cauza împrejurărilor dinafară. De aceea, susţinem acum noi, subiectul propriu al romanului este viaţa specific*

națională și personajele principale trebuie să fie tipurile unor clase întregi, mai ales a țăranului și a claselor de jos. Căci o figură din popor este de la început pusă sub stăpînirea împrejurărilor ca sub o fatalitate, ea poate fi pasivă fără a fi slabă, fiindcă înfățișează în sine toată puterea impersonală a tradiției de clasă, și totodată exprimarea simțirilor și pasiunilor ei poate fi mai clară, fiind mai primitiv firească și mai puțin meșteșugită prin nivelarea culturii înalte".

Cu această teorie asupra romanului și nuvelei, Titu Maiorescu putea legitima formula literară a unui realism popular, cum în sînul *Junimei,* dar în legătură cu noile mișcări literare ale celor două continente civilizate, începuse mai de mult să se dezvolte prin contribuția unui Slavici, Iacob Negruzzi și Nicolae Gane, cărora li s-ar fi putut adăuga și menționarea lui Ion Creangă, desigur artistul cel mai remarcabil al întregului grup, dacă ne gîndim că modul în care el trata materia străveche a basmelor îl apropia de mijloacele mai noi ale realiștilor populari.

Pentru a identifica îndrumarea străină cu care dorea s-o conexeze pe aceea apărută în literatura noastră, Maiorescu amintea într-o ordine destul de neclară nume de autori cu valoare inegală, ca Alarcon, Paul Heyse și George Sand, Flaubert și Turgheniev, Bret Harte, Dickens și Fritz Reuter. Pe unii din aceștia, cărora le asociază și pe Nicolae Gogol, îi pomenise și Eminescu în criticile sale dramatice din *Curierul de Iași,* încă din anul 1876, atunci cînd dorea să opună un nou tip literar ușoarelor comedii franceze reprezentate cu oarecare exclusivitate pe scenele noastre ; o dovadă că îndrumarea realismului popular era mai generală în sînul *Junimii.* Dorind să sprijine teoria prin exemplul literar, Maiorescu dăduse în *Convorbiri literare* traduceri din Alarcon și Bret Harte. Împrejurările acestea trebuiesc reamintite atunci cînd este vorba să apreciem măsura inovațiilor atribuite *Sămănătorului.* O cunoaștere mai completă a stărilor noastre literare înainte de 1900 nu lasă nici o îndoială asupra faptului că realismul popular apare în sînul *Junimii.* Succesul formulei prin opera lui Negruzzi și Gane, dar mai cu seamă prin aceea a lui Slavici și Creangă, cărora li se adaugă, dezvoltați în alte cercuri, mai tinerii scriitori Al. Vlahuță și Barbu Delavrancea, statornicise modelele încă înainte de începutul veacului. *Sămănătorul* găsise deci o cale netezită și o îndrumare ilustrată de cîteva reușite literare de seamă, cărora le adaugă numai, cu ocazia evocării claselor fundamentale ale societății, o atitudine mai militantă în favoarea aspirațiilor populare. Aș spune că originalitatea *Sămănătorului* este mai mult de ordin practic, decît artistic, dacă între paginile lui n-ar fi ajuns la notorietate tocmai Mihail Sadoveanu, adică artistul cel mai de seamă al întregului curent.

Realismul popular, apărut, așadar, la noi, în mediul *Junimii,* dar manifestînd tendința să se generalizeze îndată după 1880, nu este decît o ramură din trunchiul întregului realism european. N-am de gînd să schițez aci istoria universală a realismului și nici pe aceea a progreselor lui în literatura noastră. Cînd se va întreprinde istoria literaturii române în vastul ei cadru comparatist, adică o lucrare pentru care avem deocamdată numai contribuții răzlețe și oarecum întîmplătoare, se va vedea poate că nu există moment în dezvol-

tarea europeană a creației literare care să nu aibă corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Așa s-a întîmplat și cu realismul. S-a arătat de mai multe ori că romanul și nuvela realistă s-au desprins din romanul romantic, așa cum îl creaseWalter Scott, în literatura engleză, la finele veacului al XVIII-lea. Aci se produce pentru întîia oară acea evocare a omului, a întîmplărilor și a conflictelor lui interioare în legătură cu împrejurările lui de timp și spațiu : o perspectivă rămasă cu totul necunoscută mai vechilor povestitori clasici. Puternica deșteptare a tradițiilor naționale, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea și la începutul celui de-al XIX-lea, produce nu numai tendința de a le cunoaște prin studiile istorice, dar și aceea de a le evoca prin operele frumoase ale literaturii. Romanul istoric este rodul acestei directive. Trecutul devenea în romanele istorice ale lui Walter Scott obiectul unei resurecții, ca aceea pe care i-o putea conferi așezarea unei întîmplări în mediul ei de moravuri, gusturi, costume, obiecte uzuale, particularități ale vorbirii și din toate celelalte amănunte locale și temporale care alcătuiesc viața însăși a epocilor revolute. Realismul reia metoda romanului istoric în studierea omului și societăților contemporane. Silințele unui Balzac întru evocarea acestora, după metoda restabilirii acelei pulberi infinitesimale, care creează caracterul lor în timp și spațiu, au fost adeseori remarcate. Dar alături de aceste similitudini de metodă, există importante deosebiri în chipul respectiv al romancierilor de a se situa față de obiectul lor. Romanul istoric și romantic este o operă de exaltare a tradițiilor naționale, de magnificare a trecutului și, în această calitate, el continuă a răspunde funcțiunii primitive a poeziei epice. Realismul veacului al XIX-lea apărea însă ca o lucrare de demascare și ca o formă a decepției, izbucnite din niște suflete în luptă cu timpul și societatea lor. În acest înțeles a putut vorbi un cercetător recent, Clemens Lugowski (în lucrarea sa *Wirklichkeit und Dichtung, 1936*) despre un *realism al deziluziei* în operele lui Stendhal, Balzac și Flaubert.

Am spus că orice moment din dezvoltarea universală a literaturii își găsește corespondentul lui în operele scriitorilor noștri. Și, în adevăr, fără ca aceste opere, cel puțin pînă la *Junimea*, să se lege între ele în unitatea unui curent, practicînd o estetică deliberată, întîmpinăm și nuvela istorică și pe aceea realistă, aproape în același timp cu echivalentele lor străine. Astfel, *Alexandru Lăpușneanu* sau *Sobieski și Românii* ale lui Costache Negruzzi apar chiar în epoca în care Prosper Merimée renova în Franța formula nuvelei istorice. Dar C. Negruzzi care, ca și unele din personajele sale, este un mare cititor nu numai al lui Merimée și al lui Walter Scott, dar și al lui Balzac, scrie și *scene contemporane*, ca nuvela *O alergare de cai*, apoi *Fiziologia provincialului* sau atîtea din paginile seriei *Negru pe alb*, în care preocuparea de a nota detaliile de moravuri ale vremii manifestă o incontestabilă orientare realistă. Mijloacele realismului se înmulțesc și se perfecționează în generația junimistă, îndată ce Slavici și Creangă se gîndesc pentru întîia oară, să noteze vorbirea poporului, ba chiar felurile lui de a simți și de a gîndi : o preocupare reluată curînd de Vlahuță și Delavrancea. Este sigur că marile cadre sînt create în momentul în care Mihail Sadoveanu apare în arena literară. Dar

tocmai comparaţia cu înaintaşii săi este în măsură să ne facă a înţelege mai bine puternica lui originalitate, marca atît de personală pe care el o aplică îndrumărilor găsite de predecesori.

Faţă de C. Negruzzi, de Gane, de Slavici şi Creangă, a căror preocupare unică este evocarea întîmplărilor, moravurilor şi oamenilor de altădată sau de azi, Sadoveanu introduce o notă nouă, comparabilă cu iniţiativa acelor pictori ai Renaşterii, un Leonardo de pildă, care reprezintă în planul mai adînc al compoziţiilor lor o panoramă sau un colţ peisagistic, consunînd cu oamenii înfăţişaţi, creînd în jurul lor o atmosferă şi o poezie de tainice corespondenţe. Rezultatul este, ca şi la pictorii amintiţi, o lărgire cu tendinţe spre infinit a scenei pe care se mişcă oamenii, o amplificare şi o îmbogăţire a tablourilor, care face ca toată arta narativă a predecesorilor să apară oarecum comprimată într-un singur plan. S-a spus că Sadoveanu este un artist descriptiv. Iată însă o vedere care trebuie precizată cu grijă, dacă nu dorim a transforma o vedere relativ justă într-una absolut eronată. Niciodată Sadoveanu nu practică descripţia pentru descripţie. Ochiul său nu se opreşte la suprafaţa pitorească a lucrurilor, pentru a nota un simplu efect de lumină sau culoare, aşa cum face uneori Delavrancea, un artist al cărui dar descriptiv a fost incontestabil, deşi cu altă funcţiune în economia generală a naraţiunii. Iată, de pildă, o descripţie a lui Delavrancea în nuvela *Sultănica* :

„A dat Dumnezeu zăpadă nemiluită ; şi cade, cade, puzderie măruntă şi deasă, ca făina la cernut, vînturată de un crivăţ care te orbeşte. Muşcelele dorm sub zăpada de trei palme. Pădurile în depărtare, cu tulpini fumurii, par cercelate cu flori de zarzări şi de corcoduşi".

Iată însă o descripţie a lui Sadoveanu, pe care o aleg printre primele lui povestiri şi printre cele mai elementare, pentru a sublinia contrastul :

„Prin noaptea de toamnă sufla un vînt iute, care cînta cu glasuri triste prin livezile mari. Dochia se zvîrcolea pe patul de durere, suspina, gemea, — şi vîntul de afară suspina, plîngea şi gemea cu dînsa, cu aceeaşi duioşie, cu aceeaşi jale, înfiorînd noaptea".

La Sadoveanu descripţia nu este un cadru, ca la Delavrancea, ci o atmosferă ; obiectul ei nu este o înfăţişare pitorească, ci o corespondenţă. Ochiul şi urechea lui nu se opresc la suprafaţa lucrurilor, ci pătrund oarecum în adîncimea lor morală. Chiar cînd paralelizarea dintre om şi natură lipseşte, prezenţa sentimentului uman în peisaj, cu rolul de a-i da profunzimea unei vieţi morale, este uşor de identificat, ca în această altă descripţie : *„Sara se întindea plină de taină, cîntecul mierlei adormise ; vîntul înserării aducea răsuflarea caldă a dumbrăvii. În şes picurau tălăngi mîhnite"*. Pentru orice însemnare a evenimentelor, la orice popas al povestirii, naratorul intervine pentru a nota atmosfera în care faptele se petrec, iar această atmosferă consună în mod misterios cu întîmplările şi cu stările sufleteşti ale oamenilor. Cînd *Ivanciu Leul* îşi îmbrăţişează cu patimă iubita :

„nucii tremurau la suflări uşoare de vînt şi, peste dragostea lor, tremurau reţele de soare şi umbră. Uneori idila lor lua calea pădurii : *Oftări de vînt*

înfiorau bolțile dese ; cîntăreții desișurilor porneau melodii subțiri, în cununile codrului, la soare. Cînd Ivanciu Leul, părăsit, cade bolnav : *Vîntul plîngea afară cu modulații sălbatice și bătea ca o ființă vie în geamuri*".

Cînd citim pe vechii povestitori avem adesecori impresia că oamenii trăiesc în vid, într-un mediu purificat de orice prezență materială. Nici o amintire sensibilă, nici o evocare a vreunui obiect nu există în *La Princesse de Clèves* a d-nei de Lafayette. Mai tîrziu, în realism, spațiul povestirii se umple, dar mai ales cu lucruri fabricate de om, și Balzac a fost meșterul cel mai de seamă în stabilirea acelor mii de legături dintre oameni și lucruri, lucrurile imprimînd pecetea lor oamenilor și oamenii, pe a lor, lucrurilor. Povestirea realistă introduce categoria mediului în legătură netăgăduită cu noile concepții ale științelor naturale, pentru care toate formele vieții stau în continuă relație funcțională cu împrejurările și aspectele concrete înconjurătoare. Exemplul realismului balzacian a fost în această privință puțin urmat de scriitorii români, desigur din pricină că nici mediul nostru social nu prezintă acea densitate de lucruri, de monumente, de obiecte uzuale și de artă care ne surprind atunci cînd călătorim în țările Apusului. Prea deseori a trecut pe la noi vîrtejul războaielor, pentru ca spațiul nostru social să se fi putut umple cu o profunzime de lucruri în care să se imprime viața oamenilor de altădată și care să modeleze pe aceea a celor veniți după ei. Continuitatea națională este la noi mai mult internă, decît externă ; mai mult un lanț de suflete, decît o transmisiune de bunuri. Este deci semnificativ faptul că un talent plastic atît de puternic ca acela al lui Sadoveanu nu descrie mai niciodată obiecte, monumente, costume, unelte, arme, așa cum au făcut-o romanticii și realiștii. Spațiul povestirilor sale, natura infinită, este vidă de lucruri și totuși, spre deosebire de vechii povestitori, plină de o prezență misterioasă, aceea a sufletului omenesc vibrînd în ea ca vuietul mării în scoică. Arta descriptivă a lui Sadoveanu este o artă simpatetică, produsul unei operații de proiectare a eului uman și a sentimentelor lui în natură. Natura în opera lui Sadoveanu este străbătută de adieri jalnice, de mari melancolii și mîhniri, de plîngerea sfîșietoare a vîntului și furtunii. Mai tîrziu peisajul se luminează și un zîmbet idilic o înveselește, dar totdeauna ea palpită cu o viață interioară deopotrivă cu a omului.

Un al doilea caracter al artei descriptive a lui Sadoveanu este **impresionismul** ei. Autorul nu descrie lucruri, ci impresiile lui în legătură cu lucrurile. Și aici o comparație poate să pună mai bine în lumină însușirile artei pe care dorim s-o caracterizăm. Iată descrierea chipului în care Sanda, din nuvela *Scormon* de I. Slavici, urzește pînza : „*Sanda fuge la vîrtelniță, descurcă firele și iarăși părîndă parii. Așa se urzește pînza. Și gardul e cel mai bun urzitor : parii bătuți unul lîngă altul și legați între dînșii loc de șase palme de la pămînt cu o împletitură de nuiele. Lîngă gard locul e neted, dincolo grădina cu legume și cu flori. Curcubăta se întinde de-a lungul, se ridică și pe alocuri se răsucește pînă în vîrful parilor, încît firul Sandei se ascunde în verdeața frunzelor ori scutură albini din florile galbene*". Slavici descrie deci lucruri, o activitate cu obiecte închegate, solide. Aspectele au în această descriere o consistență, o întocmire obiectivă, care lipsește acelora ale lui Sadoveanu, disolute și

părelnice. Deosebirea dintre un lucru și o impresie stă în aceea că lucrul este statornic, pe cînd impresia este fugitivă. Cine descrie impresii, în loc de lucruri, redă în legătură cu cele dintîi numai viziunea lor fragmentară și instantanee, așa cum ea irumpe pentru o singură clipă din valul mereu izvorîtor al fluidului mental. Sînt nenumărate aceste notații impresioniste în proza lui M. Sadoveanu, chiar dacă ne mărginim numai la primele lui povestiri, ca atunci, de pildă, cînd scriitorul ajunge să descrie plecarea cetei războinice a lui Nour în bucata *Răzbunarea lui Nour*: *„Cîmpiile, dealurile, văile, erau pline de un murmur surd. Pe drumuri depărtate se vedeau pîlcuri de oameni goniți; pe zări de deal treceau grabnic umbre încovoiate; izbucneau din cînd în cînd, fără să se știe de unde, vaiete înăbușite"*. Acuitatea senzorială a scriitorului, în aceste notații, este dintre cele mai mari. Iată viziunea soarelui luminînd prin ceața toamnei: *„Soarele nu se vedea, dar o lumină dulce sta în pîcla nemișcată"*. Iată detunătura unei puști: *„Pușca vuia înăbușit în negură!"* Altădată sînt notate gesturi caracteristice, capabile să ne evoce printr-o singură trăsătură înfățișarea întreagă a unui om. Iată cum un țăran privește un călăreț trecînd în goana calului:

„Călărețul cobora coasta în săltăturile roibului. Poarta țarinei era deschisă; intră pe ea. Un cîne se năpusti hămăind de lîngă coliba jitarului; în urmă, ieși și românul, își repezi căciula pe ceafă și cătă lung în urma străinului; apoi își repezi căciula pe ochi și intră liniștit în colibă".

Străinul ajunge la cîrciumă și cînd i se oferă paharul de vin pe care-l ceruse: *„Luă paharul, îl privi în zare, scuipă într-o parte cu înfățișare foarte trudită, apoi duse băutura la gură"*. Impresionismul lui Sadoveanu nu lucrează de altfel numai pentru a da viață și individualitate tablourilor, ci și ca un procedeu de organizare a întregii povestiri. Astfel, în bucata *Un țipăt*, din întreaga dramă de gelozie petrecută între atelierul unui fierar și locuința lui, unde soția necredincioasă este surprinsă și ucisă, nu ni se dau decît acele puține viziuni apărute povestitorului, luînd parte la întîmplare de la fereastra unui han învecinat. Drama nu ne este narată în întreaga înlănțuire a întîmplărilor ce o constituie. Cititorul o ghicește mai degrabă recompunînd el singur puținele fragmente, redate impresionistic, pe care i le oferă scriitorul: viziunea interiorului unei fierării, apariția unui om zdrențăros, care pare a încredința un secret fierarului, plecarea acestuia, înarmat cu un ciocan, către locuința lui, o lumină care aleargă în dosul ferestrelor, un țipăt... Tot astfel în bucata *Cei trei*, întîmplarea rămîne oarecum în afară de povestirea propriu-zisă, autorul redîndu-ne din drama care se termină cu moartea celor doi prieteni îndrăgostiți de aceeași femeie, soția unuia din ei, numai clipele în care ei își confruntă în muțenie durerea și mînia lor. Și aici, prin urmare, **faptele** obiective sînt înlocuite prin **impresii**. S-a observat uneori că autorii epici au postura unor martori ubicui și atotștiutori ai împrejurărilor pe care le narează, așa încît ei pot referi și despre împrejurări simultane și despre ce se petrece în sufletele tuturor personajelor lor, chiar atunci cînd acestea se găsesc în situații opuse. Pe această ipoteză a artei narative, foarte generală în întreaga ei dezvoltare, se întemeiază lipsa de perspectivă proprie a epicii mai vechi și mai noi, ceea ce s-a numit **obiectivitatea** ei.

Vechea epopee, ca și romanul mai nou, n-au perspectivă proprie sau, cel puțin, n-au perspectivă **laterală**, pentru că scriitorul privește oamenii și întîmplările de sus, dintr-un punct din care le poate îmbrățișa deopotrivă. Față de această procedare oarecum tradițională, Sadoveanu introduce în povestire perspectiva subiectivă și momentană a impresiei, ajungînd astfel la o nouă formă literară impresionistă. Este un element modernist al artei sale, interesant a fi pus în lumină la un autor care cultivă cu atîta preferință, temele tradiționale.

Se va spune că toate acestea sînt mai degrabă procedee poetice, decît naratoare. Și, de fapt, rareori romanele, nuvelele sau schițele lui Sadoveanu se susțin numai prin interesul povestirii. Deși materia propriu-zis epică nu este de loc neînsemnată în opera sa, una din caracteristicile acesteia este de a îmbina narațiunea cu evocarea și lirismul. Am relevat cîteva din procedeele descriptive ale lui Sadoveanu. În mod general se poate spune că, pentru acest scriitor, cuvîntul nu este mai niciodată un simplu mijloc de a comunica o idee sau o știre despre un fapt particular. Cuvîntul are mai totdeauna aci o intenție picturală, astfel că, spre deosebire de mai toți înaintașii săi, care se mulțumesc să cucerească atenția cititorilor pentru o desfășurare de împrejurări, ochiul și urechea sînt făcute să vadă și să audă. Aceasta este altă trăsătură modernă a operei de care ne ocupăm și care o așază în interiorul marelui curent european al prozei evocatoare, inițiat de Chateaubriand. Poate că Sadoveanu nu este, în literatura noastră, primul reprezentant al acestui curent. Delavrancea și Macedonski au scris înaintea sa. Dar pe cînd evocările acestora au mai mult o valoare decorativă, autorul *Șoimilor* animă imaginile sale și le acordă o individualitate, devenită exemplară pentru toată evoluția mai nouă a prozei românești. Alături de acest caracter, proza lui Sadoveanu se mai deosebește prin lirismul ei, adică prin sublinierea evenimentelor narate de către sentimentul scriitorului față de ele. Această însușire rezultă mai întîi din forma generală de organizare a povestirilor care, mai cu seamă în cele dintîi dintre acestea, sînt rareori altceva decît însemnarea unor mărturisiri, povestitorul fiind el însuși un personaj al întîmplării sau cel puțin martorul ei apropiat și emoționat. Chiar o bucată de un interes epic atît de pronunțat, cum este *Cozma Răcoare*, nu este altceva decît amintirea unui centenar :

„*Era strașnic om, Cozma Răcoare !* (povestește bătrînul). *Cînd zic : Cozma, parcă văd, iată, parcă văd înaintea mea un om întunecos, călare pe un cal murg ; mă țintesc doi ochi ca oțelul, văd două mustăți cît două vrăbii... Strașnic român ! Călare, cu flinta în spate și cu un cuțit de-un cot ici, în chimir, la stînga ; așa l-am văzut totdeauna. Iată, eu îs bătrîn, împlinesc suta, am umblat mult prin lume, multe firi și mulți oameni am întîmpinat, dar om ca Răcoare, spun drept, n-am văzut ! Și doar nu era cine știe ce grozăvie la trup ; era un bărbat mijlociu, ciolănos, smolit la față, un om ca mulți alții, — he ! dar ce are a face ? Numai ochii să-i fi văzut și s-a mîntuit. Strașnic român !*"

Pe această cale se introduce în narațiunile lui Sadoveanu acea doză de efuziune emotivă, de lirism, care nu strică de loc echilibrul artei sale. Mistica genurilor literare a produs uneori judecata că lirismul în operele epice ar

fi un element intrus, pe care dezvoltarea literară îl cenzurează şi-l elimină mai totdeauna. Părerea aceasta poate să nu-i fi fost străină nici lui Sadoveanu însuşi, care, după cum aflăm din introducerea primului volum al *Operelor* sale complete, a transformat romanul *Şoimii*, dintr-o povestire debitată la persoana întîi, într-o naraţiune impersonală, în conformitate cu tipul romanelor *„obiective"*. Cum noi ştim însă că scriitorii n-au să se conducă după nişte modele stabilite odată pentru totdeauna, ne vom întreba numai dacă operele lor sînt armonioase sau nu, dacă, oricît de felurite ar fi procedeele folosite, aceste opere întocmesc sau nu unităţi perfecte, în care nu simţim nici lipsuri nici excrescenţe. Rareori a existat însă o artă mai stringent organizată ca aceea a lui Sadoveanu, produsul unei conştiinţe artistice mai scrupuloase, mai cumpănite în dozarea efectelor sale. Mistica genurilor literare trebuie deci să dezarmeze în faţa ei, admiţînd formula realismului ei liric şi artistic.

Cu aceste mijloace, opera sadovenistă evocă cu predilecţie, în această primă parte a ei, pe omul din popor de ieri sau de azi, o fiinţă cu instincte puternice, ştiind să-şi croiască singur destinul sau zdrobindu-se de împrejurările vieţii, pe care el o trăieşte cu pasiuni elementare. Interesul pentru omul din popor a apărut curînd în realism şi nu a dispărut nici mai tîrziu. Ţăranul şi muncitorul ocupă un loc de seamă în opera unui Balzac, Zola sau Maupassant. „*O figură din popor*, scrie Maiorescu, *(este) mai primitiv firească şi mai puţin meşteşugită prin nivelarea culturii înalte*". Desigur, interesul realismului pentru omul din popor se explică prin convingerea că acesta înfăţişează mai limpede, tocmai prin simplitatea lui, caracterele fundamentale şi permanente ale condiţiei umane. Dar în afară de această convingere, ceea ce a impus studiul omului din popor în epica realistă, a fost dorinţa de demascare a instinctelor lui, o analiză cu sens descendent şi denunţător. Citiţi în această privinţă scrisoarea dedicatorie pe care Balzac o adresează prietenului său P. Gavault, la începutul romanului *Les Paysans*. Documentul este edificator. Rareori ţăranul a fost privit cu simpatie în realismul occidental al veacului al XIX-lea. În opera scriitorului român, ţăranul este dimpotrivă un tip uman mai înalt, un om eroic, puternicele lui instincte sînt o formă de expansiune a vieţii ; scriitorul le aşază pe culmile existenţei umane, nu în străfundurile ei : el le preamăreşte, nu le denunţă. Sadoveanu vede ţăranul prin prisma acelui sentiment eroic al vieţii, care a creat şi afinitatea sa pentru figurile de legendă ale trecutului, într-un sector important al operei sale. Simple, în înţelesul că puţine resorturi le mişcă şi că acestea coincid cu instinctele fundamentale ale omului, personajele lui Sadoveanu sînt în genere misterioase. Fiinţele care vin de departe şi ascund o taină, cele care dispar deodată şi mor neştiute, sufletele secrete cu psihologia enigmatică sînt printre cele mai des figurate în operele despre care vorbim. Unul din aceştia, natură sălbatică în veşnică revoltă, dispare din copilărie, reapare în timpul revoluţiei din 48 şi se mistuie în focul unei mari pasiuni. Altul poposeşte la un han de ţară şi moare subit şi necunoscut, lăsînd în preajma enigmei lui meschinele interese ale supravieţuitorilor. O fată ciudată conduce pe un vînător lîngă ascunzişul lui şi se îndepărtează, pentru a reapărea curînd, înălţîndu-şi cîntecul în singurătate, dar se face din nou nevăzută. În solitudinea unui bătrîn, care-şi presimte

sfîrşitul, irumpe amintirea unei dragoste neîmplinite, ca o cumplită remuşcare a trecutului. Tot ce este larvar şi nedefinit, fragmentele răzleţe rămase din ruinarea sufletelor, alcătuieşte materia acestei arte care foloseşte clar-obscurul şi umbrele adînci. Fără să intre în făgaşul psihologismului mai nou, amator de cazuri rare sau complicate, după cum fără să adopte procedeul minuţioaselor analize psihologice, cărora le preferă evocarea morală indirectă, prin dialog şi prin întîmplare, povestirea lui Sadoveanu se adînceşte totdeauna într-o perspectivă psihologică. Simpla naraţiune a faptelor nu rămîne niciodată izvorul unic al interesului cu care le întîmpinăm ; participarea la o dramă sufletească li se adaugă totdeauna, ca un motiv esenţial la încordările stîrnite în noi. Fără îndoială, nu lipsesc din opera lui Sadoveanu nici aspectele acelui **realism al deziluziei**, practicat de întemeietorii apuseni ai curentului şi de scriitorul nostru în opere ca : *Însemnările lui Neculai Manea*, *Haia Sanis* sau *Floare ofilită*. *Ion Ursu* este şi el o povestire caracteristică în această privinţă. Scriitorul nu mai doreşte acum să ne dea portretul unui om eroic, ci al unei victime. Individul nu-şi mai croieşte aci destinul, ci îl suportă cu resemnare. Pentru Ion Ursu „*viaţa curge liniştită, se prăpădeşte tristă ori veselă, fără doruri multe, fără dureri mari, se prăpădeşte necunoscută şi umilită*". S-ar spune că scriitorul, renunţînd la accentele eroice ale atîtora din operele sale, supune acum oamenii săi tipicei analize deziluzioniste a realismului. Aceeaşi este perspectiva şi metoda atîtora din povestirile *Durerilor înăbuşite* şi a cîtorva din romanele de mai tîrziu : însemnarea împrejurărilor comune, sub care se ascund însă marile legi ale vieţii sociale, coborîrea către infinitesimalul din care se degajează poezia sfîşietoare a cotidianului. Scena povestirii se mută atunci în micile oraşe de provincie, în mahalalele, în care cîte un suflet agonizează şi moare. Cînd revine în sectorul rural, scriitorul vrea să fie un îndrumător în lupta socială pentru ridicarea ţărănimii. Iată-l pe Ion Ursu sculîndu-se din patul suferinţelor, în care îl aruncase mizerabila lui existenţă de ţăran transformat în muncitor urban. Chipul luminos al unui medic îi zîmbeşte. Ion Ursu îşi povesteşte existenţa : „*Doctorul ascultă, cu sufletul întristat, durerile unui întreg popor necăjit. Cum nu-i luminat omul, să vadă cărarea dreaptă, în noaptea care-l împresoară! În cocioaba strîmtă pătrundea soarele şi sufletul lui Ursu se lumina, parcă deschidea ochii uimiţi după un somn plin de visuri urîte. Şi doctorul se gîndea cu ochii aţintiţi la atîtea şi la atîtea suflete care ar trebui să fie deşteptate pentru o viaţă mai bună, în ţara aceasta în care toţi calcă aurul în picioare şi nimeni nu-şi dă osteneala să-l cureţe de noroi, să-l ridice şi să-l facă să scînteieze la soare!*" Autorul nu-şi ascunde participarea la drama omului şi atitudinea lui se manifestă în judecăţi de valoare sau chiar în imprecaţie directă, de data aceasta în contrast cu „*impersonalitatea*" realiştilor, deşi portretul fizic care se strecoară în imprecaţie rămîne încă un mijloc de caracterizare obiectivă : „*Ioane, Ioane*, i se adresează el lui Ion Ursu, *tare mi te-ai stricat! Şi ochii tăi sînt prăbuşiţi în cearcăne vinete, ca şi ochii lui Hleba şi obrazul ţi-e umflat şi ars, şi pielea din jurul ochilor boţită, şi barba ta e sălbatică şi încîlcită şi buzele moi, umede şi prostite, ca buzele unui cal bătrîn! Rău te-au mîncat şi te-au zdrobit străinii, frate Ioane, căci ai uitat de pămîntul bătrînesc şi ai intrat pînă*

în gît în ticăloșie". Nuvela este din 1901. Tonul și îndrumarea ei vor deveni curînd acelea ale *Sămănătorului*, apoi ale *Vieții românești*, în cercul căreia scriitorul va găsi prieteniile cele mai temeinice ale vieții lui.

Nu este cu putință să analizăm aci înfățișările atît de numeroase ale operei lui Sadoveanu, însumate din optzeci de volume, produsul unei funcțiuni poetice și fabulatorii fără precedent în întreaga noastră istorie literară și care, prin abundență și continuitate, are caracterul unui adevărat fenomen natural. Cine se va însărcina să consacre acestui scriitor o monografie completă, va trebui să distingă etapele ei, formele succesive ale imaginației care a produs-o, dezvoltarea ei lingvistică și stilistică, tendințele felurite care au însuflețit-o. Cercetătorul, a cărui sarcină nu va fi de loc ușoară, va trebui să observe că artistul a stat, în cea dintîi parte a activității lui, sub puternice influențe tradiționale și locale, a găsit principalele izvoare ale culturii lui în vechile cronici și în poezia populară și a trăit experiența fundamentală a istoriei și a poporului, pe care l-a înțeles atît în latura lui de depozitar al trecutului în mijlocul nostru, cît și în aspirațiile lui mai noi de înălțare. Altă experiență de temelie a lui Sadoveanu este aceea a pămîntului românesc, pe care l-a străbătut de la munte la șes, urmînd cursurile apelor lui, vînînd cocoșul sălbatic în hățișurile înălțimilor, iepurele în miriștile cîmpiilor, lișița la baltă și în deltă. Cine va stabili odată itinerarul acestui om în permanentă transhumanță, urmărind anotimpurile, bucurîndu-se de apariția lor în peisajul care le convine mai bine? Creația literară a lui Sadoveanu nu este rodul unei lucrări de cabinet și al unei imaginații, operînd cu datele unei experiențe reduse. Ca mai toți înaintașii săi realiști și naturaliști, opera sa lucrează cu date directe, extrase dintr-o experiență continuă a naturii și oamenilor. Prin toată această operă circulă aerul viu și salubru al unei vieți libere și mobile.

De la un timp, cercetătorul care va trebui să stabilească etapele creației sadoveniste va observa desigur intervenția unui tip nou de influențe, pe care le-aș numi filozofice. Atitudinea scriitorului în fața evenimentelor se schimbă. Lirismul începuturilor se temperează; reflexiunea îl înlocuiește. Impresiile nu mai sînt notate în singurele lor înfățișări instantanee și fugitive, ci sînt legate de idei, adîncite în semnificația lor generală, ca în acest pasaj (împrumutat bucății *24 Iunie*), în care autorul, plecat să pescuiască la baltă, înțelege din fecunditatea locului, din enorma forfotă a faunei, dar și din deprinderile și vorbirea oamenilor, țigani rudari, neopriți nici de formele cele mai înjosite ale expresiei, că se găsește într-un loc rămas neschimbat din vremurile magice ale preistoriei:

„*Vorbirea lor răsuna răstit în aerul pur; auzeam și cele mai depărtate glasuri. Era o vorbire deosebit de colorată, în care la fiecare trei cuvinte se asociau sudălmi stranii și două ori trei vocabule dintre cele mai rușinoase... Eram atent și mirat. În Moldova, în munte și în Ardeal, niciodată nu mi-a fost dat să surprind o elocință asemănătoare. Oamenii din locurile înalte păstrează o discreție remarcabilă în raporturile lor verbale; fraza lor e înflorită altfel, în armonie cu linia munților, cu limpezimea apei și a cerului. Aici, în bălți, Dunărea amestecă toate aluviunile; la țărmul ei au viermuit neamurile; sub soarele ei copleșitor pasiunile au o violență necunoscută aiurea...*

Filologicește, de asemeni, avem dovezi că Dumnezeii cu care se apostrofau unii pe alții rudarii erau zeii păgîni și zeii lari : dovadă că jargonul special se păstrase din vremea păgînismului. Găseam în viața fierbinte a mocirlelor, cu toate dihăniile și gîngăniile lor, o stranie asemănare cu coloratura verbală a acestui vechi idiom rudăresc".

Această nouă atitudine reflexivă se însoțește cu unele consecințe în ordinea expresiei. Scriitorul a avut, de la început, un timbru special al limbii lui, făcut din transcrierea vorbirii țărănești, în redare directă sau prin intermediul stilului indirect, ca și din folosirea unora din zicerile sau elementele vocabularului arhaic și cronicăresc. Referatul propriu-zis al scriitorului, vorbirea în propriul său nume, a evitat însă efectul de manierism care ar fi consistat din menținerea continuă a povestirii la modul rural sau arhaic. Însăși larga întrebuințare pe care a dat-o autorul cuvîntului în funcțiune evocativă, imaginilor însoțind la tot pasul povestirea, face ca limba țărănească sau cronicărească să alterneze cu exprimările artistului modern, preocupat să noteze o impresie. Iată cum vorbește Moș Petre în *Șoimii* :

„*Cățeaua de Chiajna e totul! Din pricina muierii s-a vărsat sînge moldovenesc! Și cînii, cînii... de boieri vînduți... De aceea a pierit Ion-Vodă al nostru, de aceea țara geme împilată și noi pribegim! Alelei! stăpîne, stăpîne... ne vom întoarce noi și rău vom potopi pe vrăjmași! Cu mult sînge de-al lor vom spurca pămîntul.* Dialogul continuă cîtva timp în tonul acesta, pînă cînd autorul intervine pentru a-și nota, în limba lui cultă, impresia : *Cai și oameni coborau obosiți prin întinsa melancolie a acestui peisagiu auriu de primăvară*".

Mai tîrziu, în partea mai nouă a operei sale, o dată cu progresul atitudinilor reflexive, limba lui Sadoveanu a suferit o schimbare evidentă, constînd dintr-o mai largă întrebuințare a neologismelor, așa cum s-a putut vedea și din textul împrumutat mai sus povestirii *24 Iunie*. Altă consecință a reflexivității în progres, în toată această fază mai nouă a creației sadoveniste, este apariția ironiei subliniind aproape întregul comentariu al autorului asupra întîmplărilor narate. Iată-l pe povestitor ajungînd în romanul *Nopți de Sînziene*, 1934, să amintească cum lui Bernard, un francez venit pentru exploatări de păduri în Moldova, îi dispare din imediata apropiere brățara de aur, întîmplare inexplicabilă din șirul unor dificultăți tot mai dese, provenită de la vechii imigrați ai locului, poate oacheșii pecenegi, cu care străinul nedumerit renunță în cele din urmă să lupte :

„*Cînd intră în odăiță, pe ușa deschisă, ca să depuie ceașca, observă îndată lipsa brățării. Era un obiect care nu putea luneca, nu se putea rostogoli, nu putea fi urnit de o adiere de vînt. Pămîntul bătut și curățit cu îngrijire nu prezenta nici o gaură de șoarece de cîmp. E o absurditate să-ți imaginezi că un șoarece mănîncă un ceas de aur ; alta să admiți că un animal mic s-ar putea înhăma la un obiect relativ mare ; și-n sfîrșit, alta să presupui că printr-o crăpătură sau o gaură inexistentă aproape, așa ar trebui să fie de minusculă, ar putea intra și dispărea complet un ceas-brățară. Domnul Bernard fu foarte contrariat întîi că nu putea să puie nimic în locul aparențelor ; al doilea că era lipsit de un indicator al timpului!*"

În locul mai vechii atitudini lirice se instalează astfel, o dată cu reflexiunea, ironia, ca o formă a superiorității intelectuale față de evenimente. Povestirea în ton ironic e un procedeu destul de general în operele mai noi ale lui Sadoveanu, chiar și în romanul ciclic *Frații Jderi*, 1942, o adevărată sinteză a artei de povestitor a scriitorului. S-a pronunțat în legătură cu această apariție a comentariului ironic numele lui Anatole France, care a putut exercita o anumită influență asupra povestitorului român. Influența nu este improbabilă, deși ironia ca procedeu de stil corespunde unei evoluții organice a întregii atitudini a maestrului și s-a putut ivi, ca atare, numai cu sprijinul, dar nu din pricina acestei influențe. Remarcabil cu totul este, apoi, cum alături de vechiul ideal eroic, apare acum idealul înțelepciunii, în opere ca *Divanul persian*, 1940, care reluînd motivele vechii cărți poporane a *Sindipei*, reprezintă în același timp pozițiile spirituale mai noi ale artistului în fața vieții, făcute din înțelegere, blîndețe și toleranță. Lucrarea, scrisă în stilul curteniei și umanismului oriental, folosit și în alte cîteva din cărțile mai noi ale lui Sadoveanu, ca de pildă în romanul de inspirație bizantină al *Crengii de aur*, este povestea lui Ferid, fiul împăratului persian Kira. Încredințat înțeleptului egiptean Sindipa, pentru învățătura înaltă, el se înapoiază la sorocul fixat cu străşnicie, dar rămîne mut în fața adunării împăratului și a filozofilor. Consemnul dat de învățătorul său îl împiedica să vorbească timp de șapte zile. Găsindu-se în primejdie de moarte, prin intriga frumoasei Șatun, cartea se întregește din povestirile și pildele cu care filozofii încearcă să amîne moartea nevinovatului, dar și din acelea cu care Șatun dorește s-o grăbească. Împăratul într-o zi îl iartă și într-alta îl condamnă. Dar peste oscilațiile puterii lumești, neträind din luminile ei proprii, se afirmă în cele din urmă linia dreptății și a toleranței, impusă împrejurărilor de Sindipa. Ferid, ba poate și Șatun, sînt salvați. Înțeleptul învățase pe ucenicul său împărătesc că *„nici sabia, nici mărirea nu prețuiesc cît dreptatea“* și că atunci *„cînd la putere se adaugă înțelepciunea, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină“*. Dorise oare Sindipa, prin toată întîmplarea pe care o provocase, să adauge încă o învățătură utilă conducătorului de oameni? Desigur, povestea se termină *„cum trebuie să se isprăvească întîmplările adevărate, nu cu sabie, ci cu blîndețe și cu pace*, adică așa cum cîntă în cele din urmă bătrînul poet Arun-el-Azid. Totuși, învățămîntul lui Sindipa nu reușește întrutotul, căci Ferid, zguduit de evenimentele trăite la curte și în casa părintelui său, îl urmează pe Sindipa în pustietate, pentru a trăi el însuși ca filozof și numele său lipsește din lista stăpînitorilor Persiei. O ultimă pildă îl învață pe Ferid că tăria și sprijinul omului stau numai în el însuși, *în acest stîrv și în această înțelegere puțină“*, așa cum a încheiat totdeauna înțelepciunea umanistă. *Divanul persian* care este o culegere de povestiri ca *O mie și una de nopți* și ca *Decameronul*, dar și romanul unei formații personale ca Wilhelm Meister de Goethe, este o mare podoabă a limbii noastre, prin simplitatea nobilă, luminată de zîmbet și de înțelesuri grave, a întregului ei debit. Considerată în structura ei artistică, este remarcabil faptul că avînd să trateze un subiect oriental, povestirea găsește tonul potrivit întregii arte a Orientului,

făcută din simboluri atît de bogate, încît aspectele sensibile ale naturii nu le mai pot cuprinde. Paleta artistului se simplifică, natura nu mai vuieşte cu atîta vehemenţă în jurul oamenilor, ca în trecut. Darul lui evocator se mulţumeşte acum cu notaţii plastice puţine, simplu şi graţios desenate, ca în vechile stampe ale Răsăritului. Omul pare a se fi desprins acum din natură şi, pentru întîia oară puternic prin mintea lui, cugetă la destinul său pe acest pămînt şi la mijloacele de a-l îmbunătăţi şi a-l înălţa.

Opera lui Sadoveanu a fost din cele mai remarcate de străini. Primele traduceri din ea în limba germană datează încă din 1905. De atunci s-au succedat alte tălmăciri în mai multe limbi străine. Ceea ce au înţeles traducătorii operei lui Sadoveanu, putem înţelege şi noi. Puţine sînt celelalte opere ale literaturii noastre, la fel de înalte ca valoare artistică, capabile de a ne înfăţişa lumii în chipul nostru propriu de a simţi şi vedea natura şi omul. Dar în afară de răsunetul ei actual pe alte tărîmuri şi de cel posibil în viitor, în primul plan al însemnătăţii stă semnificaţia ei pentru noi. În această operă consacrată iubirii trecutului, a naturii şi poporului, a omenirii şi omeniei, am aflat putinţa întrunirii armonioase a tuturor acestor tendinţe şi în chipul în care ea a înmlădiat graiul nostru, sporind facultăţile lui ca instrument de cunoaştere a omului şi de evocare a splendorilor create, fiecare din cei ce s-au bucurat de aceste daruri s-a simţit mai profund legat de acel fel particular de a fi al sufletului omenesc care, prin acest mare artist, i le-a dispensat. Omul stă acum pe culmile vieţii şi ale puterii lui creatoare. Nu ştim dacă uriaşa-i lucrare i-a fost uşoară sau grea. Scriitorul ne apare neîncovoiat, fără urme de osteneală. Măsurat în mişcări, cîntărindu-şi cuvintele, pe care simţim bine că nu vrea să le risipească, înfăşurat în tăcere ca într-o mantie azvîrlită peste statura-i atletică, el îndreaptă către lume o figură gravă, scutul ocrotitor al intensei lui visări. Dar oamenii generaţiei mele, crescuţi o dată cu opera lui şi, într-una din cele mai bune părţi a lor, din substanţa ei, nu se pot împiedica la acest popas al celor patruzeci de ani de viaţă literară, să i se oprească în cale cu frunţile descoperite şi să-l privească apoi trecînd, liniştit, mai departe.

Mihail Sadoveanu la 75 de ani

Acum cîteva zile Mihail Sadoveanu a împlinit vîrsta de șaptezeci și cinci de ani. Academia Republicii Populare Române simte ca pe una din datoriile sale cele mai de seamă pe aceea de a exprima ilustrului nostru coleg, cu acest prilej, felicitările sale călduroase și de a-i aduce prinosul recunoștinței și al venerației sale. Fie ca natura atît de generoasă pentru Mihail Sadoveanu să-l împărtășească mai departe, pînă în anii bătrîneții celei mai înaintate, din aceeași putere de creație care i-a asigurat de multă vreme admirația și iubirea întregului popor românesc.

O împrejurare ca aceea care ne întrunește astăzi nu poate rămîne simplul prilej al exprimării unor sentimente, de care de altfel nimeni nu se poate lipsi. Fiecare faptă a creatorilor de cultură, a savanților, a gînditorilor și artiștilor, se adresează obștei lor întregi. Orice creație este un act al dăruirii de sine, o faptă a iubirii, prin care prinde viață și căldură întreaga comunitate umană chemată să se înalțe și să se bucure de acel dar. Învățații și artiștii sînt în fiecare moment al activității lor factorii prin care se încheagă și se menține conștiința unității și a solidarității întregului popor. Dacă sîntem români, dacă ne simțim legați prin aceleași tradiții și prin aceleași scopuri, împrejurarea nu se datorește în ultimul rînd artiștilor. Sîntem români pentru că în sufletul nostru răsună cu un înțeles special versurile lui Eminescu, imaginile lui Grigorescu, ale lui Andreescu și ale lui Luchian. Pentru că sîntem închinătorii acelorași mari creatori ne simțim mai solidari între noi, mai hotărîți să menținem tăria și neatîrnarea patriei care ne-a născut deopotrivă și s-o ajutăm să se înalțe către țintele cele mai înalte ale progresului

social şi moral. Unul dintre firele acestei strînse legături a pornit şi de la Mihail Sadoveanu. Sîntem români şi pentru că sîntem cu toţii, deopotrivă, închinătorii operei sale, pentru că această operă a descătuşat în noi aceleaşi simţiri şi aceleaşi legăminte. Este drept atunci ca o parte a iubirii care ne cimentează ca popor s-o întoarcem către unul din izvoarele ei, înconjurînd cei şaptezeci şi cinci de ani ai maestrului cu dragostea necesară tinereţii pentru a înflori, maturităţii pentru a se îndemna în faptele creaţiei şi anilor ninşi pentru a afla răsplata lungilor osteneli şi a credinţei nezdruncinate.

Dar mai este un motiv pentru care aniversarea lui Mihail Sadoveanu este nu numai prilejul unei sărbători a Academiei, bucuroasă să se adune în jurul unuia din membrii ei cei mai glorioşi, dar şi a unei sărbători a tuturor românilor. Sadoveanu este unul din reprezentanţii cei mai tipici ai puterii intelectuale şi morale a poporului nostru şi, aş îndrăzni să spun, unul din succesele lui vitale. Este înspăimîntător holocaustul scriitorilor români, înaintaşi şi contemporani ai lui Sadoveanu. Eminescu a căzut din drum, după ani de boală, la vîrsta de treizeci şi nouă de ani. Creangă, Caragiale, Delavrancea, Vlahuţă s-au prăbuşit la şaizeci — şaizeci şi unu de ani. Coşbuc n-a trăit decît cincizeci şi doi de ani, ca şi D. Anghel. St. O Iosif numai treizeci şi opt şi Em. Gîrleanu treizeci şi şase. Este cu neputinţă să punem această scurtime a vieţii numai pe seama împrejurărilor speciale şi a felului de viaţă ale fiecăruia din scriitorii acestei serii, în realitate cu mult mai lungă. Împrejurările speciale şi felul vieţii se leagă ele însele cu rostul ce se recunoaştea scriitorilor în vechea orînduire şi cu condiţiile pe care le putea afla munca lor. Din teribila vînturătoare s-a salvat, împreună cu puţini alţii, şi Mihail Sadoveanu, datorită în bună parte acelor însuşiri şi deprinderi pe care i le cunoaştem: pacea adîncă şi echilibrul sufletesc al unui om ancorat în viaţa poporului său, munca regulată, cumpătarea vieţii, contactul neîncetat cu natura regeneratoare. A trăit deci şi a creat, pentru a deveni pentru fiecare din noi un îndemn şi o pildă.

Este o pildă pentru multele posibilităţi ce stau ascunse în firea poporului român. Mihail Sadoveanu a uimit nu de mult Academia, cînd a mărturisit că din spiţa omenească a mamei sale, el este primul ştiutor de carte. Mărturisirea nu era inedită, pentru că o mai făcuse în *Anii de ucenicie*. Ea este menită să umple mintea cu gîndurile cele mai ciudate. Cum este oare cu putinţă? Acest mare scriitor care a supus limba sa maternă la una din cele mai adînci prefaceri ridicînd-o la o potenţă artistică rareori egalată, acest poet al naturii, acest cunoscător al trecutului istoric şi al vieţii prezente a societăţii noastre, acest înţelept care robeşte inimile prin adevărul uman şi larg înţelegător al învăţăturii sale, acest artist excepţional în toate felurile coboară deci dintr-un şir de oameni care nu cunoşteau nici măcar meşteşugul scrisului şi al cititului? Dar în spiţa lui trebuie să mai fi existat şi alţi oameni care îi semănau, vreun bunic sau străbunic cine ştie ce alt strămoş îndepărtat. Trebuie să fi existat astfel de exemplare şi în spiţele colaterale sau paralele ale neamului său de ţărani moldoveni. Cine ştie, într-o altă orînduire, cîte alte talente sau genii s-ar fi putut ridica din neamul Ursăcheştilor de pe valea Moldovei sau din lumea clăcaşilor din care făceau parte

Gheorghe și Anghelina Ursachi, bunicul și bunica scriitorului? Pe toți i-au ținut îngenuncheați crudele orînduiri ale trecutului, i-au înăsprit lipsurile și nevoile, i-au secerat boala și moartea timpurie, le-au ascuns luminile culturii. Văd prin negura trecutului un om înzestrat și original care încearcă să străbată la claritate. Cuvintele se leagă în vorbirea lui în asociații necunoscute. Știe să cînte și să povestească. Are vorbe de duh și face să rîdă o ceată întreagă de oameni. Talentele lui au rămas pierdute pentru posteritate și nici nu s-au putut dezvolta, ucise de munca istovitoare, de lipsă, de boli. Printr-o minune a sorții, acest om s-a mai născut o dată, a reapărut în familia unui avocat din Pașcani, a învățat limbile clasice și moderne, istoria patriei și a citit toate cărțile de seamă din limba lui și din alte limbi străine. Și astfel, vechile dispoziții ale strămoșilor au ajuns a se dezvolta fericit pînă la înflorirea lor cea mai înaltă, făcîndu-ne să înțelegem nu numai ce a cîștigat de data aceasta poporul român, dar și tot ce a pierdut în lungile veacuri de asuprire și întuneric.

Coborîtor al țăranilor clăcași de pe valea Moldovei, prin mamă, al țăranilor olteni, cărora le aparținea bunicul dinspre partea tatălui, Mihail Sadoveanu a primit în sine moștenirea felurită a unor așezări românești atît de îndepărtate unele de altele. S-a arcuit astfel în el un pod uriaș cu un capăt în valea Cernei, cu celălalt în apa Moldovei; o împrejurare care nu va fi rămas fără nici o consecință pentru acea înțelegere dăruită tuturor condițiilor românești, răsfrînte deopotrivă în opera sa. Formația sa individuală s-a desăvîrșit totuși în Moldova. Experiențele sale fundamentale, cele făcute de oricine în anii copilăriei și care aștern temelia oricărei întocmiri umane, s-au produs în această parte a țării. Sadoveanu este un fiu al Moldovei, deși opera sa s-a hrănit și a găsit ecou în întreaga universalitate românească. Zarea cea mai întinsă nu poate fi însă privită decît dintr-un punct al lumii, și copacul cu cea mai gigantă podoabă de ramuri și frunze a avut nevoie de firele subțiri ale unei rădăcini.

Rădăcinile lui Sadoveanu au descins adînc în peisajul Moldovei. Scriitorul a descris odată aptitudinea sa cu totul excepțională de a absorbi spectacolele naturii. Dintre miile de oameni trecători printre arătările acestei lumi, numai puțini sînt cei care le văd cu adevărat. Cei mai mulți cred a cunoaște mai dinainte înfățișările universului și se mulțumesc a le numi, fără să le privească. Din cînd în cînd apare însă cineva care le descoperă în vibrația lor neîncetată, în minunea transformării lor din orice clipă, în pulsația vieții universale care le înconjoară din toate părțile și le poartă pe valul lor neistovit. Acest cineva este artistul, este poetul.

„Se înșală cine crede că o priveliște e aceeași, văzută în aceleași condițiuni — a observat odată Sadoveanu — *că răsăriturile, amiezile și amurgurile se repetă, că clipele curg monoton. Cine e atent vede și aude pururi altceva ; fiecare fracțiune a vieții își schimbă perspectivele necontenit — și în sine și în raport cu noi. Noi înșine sîntem alții într-una, pînă în clipa nesimțită cînd trecem în altă zonă, și urmăm a fi și atunci cînd nu mai avem conștiința celorlalte stări succesive ce ne sînt hărăzite. Enunț aici nu o constatare logică, ci o constatare intuitivă și experimentală. M-a interesat întotdeauna orice peisagiu în orice*

împrejurare și în orice clipă a vieții, fără să mă plictisească; m-a interesat nu cu voința mea, ci numai printr-un fenomen de participare, osmoză și simbioză. Mă încorporez lucrurilor și vieții, am simțirea că totul trăiește în felul său particular: brazdă, stîncă, ferigă, tufiș de zmeură, arbore și tot ce pare nemișcător; faptul de a avea asemenea cunoaștere mă face să iau parte la viața tainică a stîncii, arborelui, zmeurii și ferigii. Cu atît mai vîrtos alianța aceasta a vieții universale se manifestă între mine și sălbatăcimi — zburătoare, gîze și fiare; între mine și apele care curg, palpită ori întind luciuri neclintite în soare și primesc în afundul lor rumeneala lunii pline. Iepurele care pornește de pe un hat, cu urechile date pe spate, și se salvează în spinării și în rîpă, aruncîndu-mi o privire piezișă, a luat cu scînteia acelei priviri ceva din ființa mea pentru totdeauna".

Această virtute ageră a privirii, această trezie a simțirii se însoțește cu puterea de a reproduce toate impresiile ei, chiar dacă între timp s-au așezat straturile dese ale timpului mistuit. După cincizeci de ani, de cînd le-a primit în sufletul său, scriitorul își amintește de priveliștile unei primăveri timpurii, aduse desigur de o explozie petrecută în masa solară. Interesul descrierii care urmează provine din faptul că prin comentariul care o însoțește și prin lexicul acesteia, compus din multele neologisme apărute de la o vreme în limba scriitorului, pagina reprezintă o mărturie a maturității, privitoare la o impresie a copilăriei, păstrată cu toată frăgezimea momentului în care a fost înregistrată:

„*A fost o primăvară cum n-am apucat niciodată alta,* își amintește scriitorul. *O primăvară foarte devreme, de sfîrșit de februarie. După omături mari și ingheţuri de cremene, deodată, într-o zi, printr-o împrejurare cu totul misterioasă, prevestită totuși de gromovnice vechi și călugări bărboși de la sfînta mănăstire Neamțu, soarele a rămas stăpînitor în senin c-o lucire imensă. Văzduhul s-a umplut de aburi și a rămas totuși curat. Zăpezile s-au muiat în puține ceasuri și cel dintîi amurg al primăverii excepționale, care nu revine decît la nouă sute nouăzeci și nouă de ani o dată fiind totuși altul, a fost ca o înflorire de trandafiri fantastici. După ce s-a scufundat soarele în munții de la asfințit, n-a trecut mult și s-a strecurat între noi și toate cele de dincolo de noi, între pămînt și tărîmul celălalt, un fel de fragment de noapte clară, îndată ce luna a născut din aburii Siretului, pe zarea răsăritului. Pe toate pîrăiașele zilei s-a prins, ca un filigran de argint, o pojghiță fină de îngheț, și apele au urmat totuși să sune subțire încă un timp, pînă ce luna plină s-a urcat spre amiază în cerul de coloarea toporașului. Spre ziuă, pîraiele dezghețului au stătut și s-a prins o brumă ușoară pe tot ce era cafeniu și negru; dar îndată ce a izbucnit soarele, cu aceeași putere ca în ajun, cîntecul apelor mărunte a pornit din nou, și gîrlele primăverii au început să scrie iar zigzaguri și meandre ici-colo, în bucăți mici de lume, repetînd cu gingășie, ca pe o jucărie a copiilor din veacuri succesive, marea dramă divină a desfacerii apelor și a alegerii uscaturilor*".

Ochiul privitorului se îmbiba de forme, culori și lumini, urechea lui de sunete. Ființa lui se plămădea din substanța impresiilor emanate de la pămîntul, de la apele, de la cerul tărîmurilor natale. Moldova intra în sufletul lui ca o pulbere care subjugă.

Străbătînd plaiurile natale ca vînător şi pescar, cunoscînd din ce în ce mai bine leagănul naşterii sale, tînărul ajungea în acelaşi timp la cunoaşterea şi iubirea oamenilor ţării. Întîlnea cîte un vînător, ca el, care îl învăţa îndemînările meşteşugului vînătoresc şi tainele naturii. Îi plăcea mai ales să se ducă la rudele lui ţărăneşti, de la care auzea o limbă mai vie şi se iniţia în vechile rituri şi datini. Se forma astfel un sentiment al diferenţei şi chiar al opoziţiei dintre sat şi oraş. Sufletul copilului n-a ezitat în alegerea lui. Revenirea periodică printre bunici şi veri era ca o descătuşare, ca pătrunderea într-o lume mai bogată în semnificaţii, într-o societate fermecătoare. *„Înţelegeam că devin tot mai mult fiul ţărancei"*, notează Sadoveanu. Era acolo, în vatra Paşcanilor, un oarecare moş Ion Săcăreanu, mare cunoscător de versuri populare pe care le îmbogăţea cu adausurile lui, foarte priceput în punerea la cale a sărbătorilor tradiţionale. Simpatia copilului îşi alege un obiect precis în persoana lui moş Ion Săcăreanu. Acesta face însă parte dintre obidiţi. Tînărul asistase într-o zi cum funcţionarii judecătoriei din Paşcani înconjurară pe un împricinat ţăran, gata să-l jefuiască. *„Acest om se afla între lupi"*, observa copilul. Într-o zi îl surprinse pe tatăl său, declarîndu-i : *„Eu sînt partizanul lui Ion Săcăreanu şi al tuturor celorlalţi umiliţi şi vămuiţi ai vieţii"*. În aceste împrejurări se clădeşte în sufletul viitorului scriitor imaginea ţăranului român, rămas de aci înainte principalul erou al operelor sale. Aceste opere se vor pune în serviciul ţăranului. Fără ca operele amintite să fie **tendenţioase**, în înţelesul vulgar şi vrednic să fie respins al cuvîntului, păstrînd adevărul şi liberele priviri asupra lumii, singurele care asigură formele înalte ale artei, operele lui Sadoveanu sînt pătrunse de suflul iubirii consacrate ţăranului român, lucrătorul de veacuri al civilizaţiei noastre, acela care i-a asigurat mereu baza materială a existenţei, fiinţa şi independenţa statului, creatura cea mai originală printre noi, făuritorul limbii şi al tuturor formelor expresiei artistice, ostaşul care luptă, muncitorul care construieşte. Vitregia arătată ţăranului romîn de către asupritorii lui a determinat actul de opţiune şi angajare al scriitorului. Din rîndurile celor umiliţi şi ofensaţi au căutat mereu calea către lumină oameni de tot felul. Dar dintre cei pătrunşi în zona clarităţii, numeroşi au fost cei cu memoria scurtă şi cu inima clătinată. Sadoveanu a conceput lucrarea vieţii lui ca un act al statorniciei şi al fidelităţii. Fidelitatea, onoarea cea mai mare a omului, ne leagă nu numai cu semenii noştri, dar cu noi înşine, cu ceea ce s-a lămurit în noi ca bun şi frumos, adevărat şi drept. Opera lui Mihail Sadoveanu a fost o acţiune a fidelităţii.

„Intrînd încet-încet în inima ascunsă a autohtonilor acestui pămînt, mărturiseşte scriitorul, *am început a-mi da mie însumi şi o explicaţie a tragediei lui. Căci ţăranii furnizează clasei suprapuse atîtea elemente de valoare ce nu se mai întorc la baştină şi rămîn pierdute, uneori pînă la ostilitate, pentru părinţii şi fraţii lor. Pornisem şi eu pe drumul acesta. Din calea mea normală am făcut o sforţare ca să mă întorc şi să mă reculeg. Iniţierea mea s-a făcut prin poezie şi instinct : taina ce m-a pătruns e mai tare decît viaţa, pentru că vine de la cei morţi şi, în lumea aceasta, morţii poruncesc celor vii. Ştiu, este şi o formă admirativă a tot ce-i pitoresc şi artistic la băştinaşi. Întrucît în acest domeniu nu sînt în joc interese, acestei atitudini i se poate spune patrio-*

tism. Îndată însă ce apar, alăturea de manifestările frumosului, probleme grave pînă la tragic ale vieții materiale, fiul nu mai cunoaște pe tatăl și pe maica sa. Aceasta e o altă înțelegere, geamănă cu cealaltă, care m-a îndemnat și mai mult să justific și să argumentez neîncetat pe eroul meu de predilecție, țăranul român".

Desigur, Mihail Sadoveanu a fost și a rămas, în primul rînd, un artist. Tema principală a vieții lui a fost evocarea naturii și a omului, dar a naturii și a omului pe care i-a cunoscut mai bine și i-a iubit. De aci nu mai este decît un pas pînă a voi să dai o realizare îndemnurilor inspirate de iubire. Cetățeanul s-a dezvoltat deci din artist. În 1945, către sfîrșitul războiului, Sadoveanu scria :

„M-am întrebat cum ar fi cu putință ca norodul nostru, fixat în formele lui arhaice de viață, să fie cîștigat pentru lumea nouă ?... Ca să se schimbe cei guvernați, cată să se schimbe mai întîi cei care guvernează. Nu poporul are nevoie de instrucție și educație, ci țara „cealaltă".

Scriitorul întrevedea, în acel moment, posibilitatea schimbării întregului sistem de conducere a țării. Cînd, la sfîrșitul războiul, aceste soroace au părut că se apropie în chip miraculos, artistul a coborît în vălmășag. N-au putut fi surprinși decît cei care nu-i cunoșteau opera.

Fiu al Moldovei, crescut în locurile și printre vechii oameni ai acestei părți a țării, a căror substanță morală a asimilat-o adînc ca limbă, datină, legende și aspirații, Mihail Sadoveanu s-a dezvoltat în atmosfera de cultură a acelorași locuri. Scriitorul ne-a vorbit despre profesorii săi de la gimnaziul din Fălticeni și de la Liceul Național din Iași. Se preda în aceste instituții școlare un bun învățămînt, de care ucenicul lor a profitat din plin. Dar emulația generală a acestui mediu de cultură poate să fi jucat un rol încă mai însemnat. Cînd acum vreo patru decenii am făcut eu însumi descoperirea Moldovei și a Iașilor, mi s-a părut că întîmpin o densitate a culturii, pentru care nu puteam cita nici o analogie. Era în anul 1916, la începutul războiului, cînd rînduielile ostășești mă duseseră în capitala Moldovei. Am rămas impresionat de vechimea amintirilor istorice, de frumusețea bisericilor, a paiatelor și a grădinilor, de însemnătatea colecțiilor de artă, de mulțimea cărților în biblioteci și anticariate. Găseam un splendid oraș, înconjurat de dealuri verzi, cu perspective ca ale Florenței. Mulțimea studioșilor și a școlarilor, răspîndită pe toate străzile, îi dădea ceva din concentrarea gravă și meditativă a micilor orașe universitare ale Germaniei. Întîlneam în drumurile mele oameni gînditori cu mari pălării romantice. Dar mai cu seamă, atunci cînd cunoșteai pe unii din aceștia, erai izbit de un anumit stil al personalității lor. Mi s-a întipărit adînc în amintire felul lor sentimental și lucid, visător și ironic. Într-o zi, prietenul meu Mihai Ralea mi-a făcut o declarație de principii : *„Cred că trebuie să acordăm prețuirea cea mai mare oamenilor cu sufletul cald și cu mintea rece"*. Am recunoscut îndată o maximă ieșeană, realizată în diferite exemplare ale intelectualității moldovene. Cele două componente pot să se combine în dozări felurite, dar neîncetat găsești în oamenii formați în atmosfera de cultură a Iașilor un mod de a-și controla sentimentele, care nu

tism. Îndată însă ce apar, alăturea de manifestările frumosului, problemele grave pînă la tragic ale vieții materiale, fiul nu mai cunoaște pe tatăl și pe maica sa. Aceasta e o altă înțelegere, geamănă cu cealaltă, care m-a îndemnat și mai mult să justific și să argumentez neîncetat pe eroul meu de predilecție, țăranul român".

Desigur, Mihail Sadoveanu a fost și a rămas, în primul rînd, un artist. Tema principală a vieții lui a fost evocarea naturii și a omului, dar a naturii și a omului pe care i-a cunoscut mai bine și i-a iubit. De aci nu mai este decît un pas pînă a voi să dai o realizare îndemnurilor inspirate de iubire. Cetățeanul s-a dezvoltat deci din artist. În 1945, către sfîrșitul războiului, Sadoveanu scria :

„*M-am întrebat cum ar fi cu putință ca norodul nostru, fixat în formele lui arhaice de viață, să fie cîștigat pentru lumea nouă ?... Ca să se schimbe cei guvernați, cată să se schimbe mai întîi cei care guvernează. Nu poporul are nevoie de instrucție și educație, ci țara „cealaltă*".

Scriitorul întrevedea, în acel moment, posibilitatea schimbării întregului sistem de conducere a țării. Cînd, la sfîrșitul războiul, aceste soroace au părut că se apropie în chip miraculos, artistul a coborît în vălmășag. N-au putut fi surprinși decît cei care nu-i cunoșteau opera.

Fiu al Moldovei, crescut în locurile și printre vechii oameni ai acestei părți a țării, a căror substanță morală a asimilat-o adînc ca limbă, datină, legende și aspirații, Mihail Sadoveanu s-a dezvoltat în atmosfera de cultură a acelorași locuri. Scriitorul ne-a vorbit despre profesorii săi de la gimnaziul din Fălticeni și de la Liceul Național din Iași. Se preda în aceste instituții școlare un bun învățămînt, de care ucenicul lor a profitat din plin. Dar emulația generală a acestui mediu de cultură poate să fi jucat un rol încă mai însemnat. Cînd acum vreo patru decenii am făcut eu însumi descoperirea Moldovei și a Iașilor, mi s-a părut că întîmpin o densitate a culturii, pentru care nu puteam cita nici o analogie. Era în anul 1916, la începutul războiului, cînd rînduielile ostășești mă duseseră în capitala Moldovei. Am rămas impresionat de vechimea amintirilor istorice, de frumusețea bisericilor, a palatelor și a grădinilor, de însemnătatea colecțiilor de artă, de mulțimea cărților în biblioteci și anticariate. Găseam un splendid oraș, înconjurat de dealuri verzi, cu perspective ca ale Florenței. Mulțimea studioșilor și a școlarilor, răspîndită pe toate străzile, îi dădea ceva din concentrarea gravă și meditativă a micilor orașe universitare ale Germaniei. Întîlneam în drumurile mele oameni gînditori cu mari pălării romantice. Dar mai cu seamă, atunci cînd cunoșteai pe unii din aceștia, erai izbit de un anumit stil al personalității lor. Mi s-a întipărit adînc în amintire felul lor sentimental și lucid, visător și ironic. Într-o zi, prietenul meu Mihai Ralea mi-a făcut o declarație de principii : „*Cred că trebuie să acordăm prețuirea cea mai mare oamenilor cu sufletul cald și cu mintea rece*". Am recunoscut îndată o maximă ieșeană, realizată în diferite exemplare ale intelectualității moldovene. Cele două componente pot să se combine în dozări felurite, dar neîncetat găsești în oamenii formați în atmosfera de cultură a Iașilor un mod de a-și controla sentimentele, care nu

duce niciodată la răceală sau sterilitate a simțirii. Ibrăileanu, unul dintre reprezentanții acestui tip omenesc, a studiat dezvoltarea spiritului critic în cultura Moldovei. Într-o zi a dat o aplicare destul de neașteptată acestui spirit. A scris *Adela*.

Cine va descurca vreodată firele care îl leagă pe Sadoveanu de vechea cultură a Moldovei și a Iașilor ? Scriitorul ne-a dat un anumit ajutor, numind pe învățătorii lui literari : poetul popular, Ion Neculce, Alecsandri, Russo și Kogălniceanu, Eminescu și Creangă. Este marea linie națională și populară a literaturii noastre. Sinteza literară a urmașului acestor scriitori a primit în sine inspirația cîntecelor bătrînești, filtrată adeseori prin interpretarea lui Alecsandri, oralitatea populară a lui Creangă, cunoștința istoriei țării absorbită din cronica lui Neculce, largile perspective asupra trecutului național din paginile profetice ale lui Russo și din comentariile lui Kogălniceanu, sentimentul eminescian al naturii. Tot în Iașii acelei vremi, *Contemporanul* adusese preocuparea lui socială, îndemnurile generoase ale primului grup socialist, o zare nouă deschisă asupra problemelor științifice moderne, ecouri mai lămurite din literatura rusă, a cărei poezie morală zguduie toate simțirile. Împreună cu lectura atentă a scriitorilor români, tînărul elev al Liceului Național își însușea toate marile opere ale literaturii universale, vechi și moderne, ale grecilor și latinilor, ale francezilor. englezilor și rușilor. Era un moment cînd în literatura noastră părea a se fi impus linia națională și populară și, în marile literaturi străine, direcția realistă a romanului și nuvelei moderne. Lucrarea lui Sadoveanu, de altfel fără afișarea vreunui program, a constat din apropierea acestor două orientări.

Îmbogățit prin cultura adunată în anii săi de formație, Sadoveanu se hotărește să se consacre literaturii. Un teren mai propice de activitate părea a fi capitala țării, unde se instalează pentru cîtva timp. Aici, trăiește în mijlocul boemei literare a Bucureștilor, împreună cu prietenii săi moldoveni, cu N. N. Beldiceanu și N. Dunăreanu. Începuturile sînt dificile. Mediul bucureștean nu-i este deocamdată pe plac. Mai bine s-ar înapoia în Moldova. Venise de altfel timpul serviciului militar, pe care îl execută cu interes pentru oamenii întîlniți și cu un capital de impresii, folosit curînd în creațiile literare. N-ar fi fost cu putință o viață liniștită de scriitor în tîrgul Fălticenilor, unde între timp întemeiase o familie și se putea bucura de prietenia unor suflete apropiate ? Dar în 1903, Sadoveanu primește invitația de a se strămuta la București, pentru a intra în gruparea *Sămănătorului*. Revista apăruse încă din anul anterior, sub conducerea lui Coșbuc și Vlahuță, retrași curînd de la direcție. Toate răspunderile apăsau acum pe umerii lui St. O. Iosif. Poeții dispuși să-și ofere operele erau în număr îndestulător ; prozatorii erau mai rari. *Sămănătorul* avea nevoie de un prozator interesant și fecund, cum părea a fi Sadoveanu, care începuse să-și dea măsura într-unele din micile reviste ale vremii. Ajuns din nou la București, el află societatea *Sămănătorul*, pe Vlahuță și Coșbuc, pe St. O. Iosif, D. Anghel, Zaharia Bîrsan, Ion Scurtu, Ilarie Chendi. În fruntea grupului se impunea un om făcut din flăcări, Nicolae Iorga. Sadoveanu se instalează ca scriitor la București. Editura *Minerva* a

lui G. Filip, cu un rol atît de important în fixarea cadrului publicist al m. cării literare a vremii, i se pune la dispoziţie. În vara şi toamna anului 1904 apar primele volume ale maestrului, conţinînd toată recolta sa literară de pînă atunci, *Povestiri*, *Dureri înăbuşite*, *Şoimii*, *Crîşma lui moş Precu*. Activitatea literară nu putea însă întreţine pe un scriitor. Sadoveanu primeşte deci un post de mic funcţionar la *Casa şcoalelor*, de unde înţelegerea şi bunele îndemnuri ale ministrului învăţămîntului de atunci, matematicianul Spiru C. Haret, îl trecu cu un rost mai de seamă în conducerea *„Cercurilor culturale"*, de curînd înfiinţate. Călătorii numeroase prin ţară îl ţin mereu departe de Bucureşti. Dorinţa de a trăi în cadrul său firesc învinge încă o dată. Se înapoiază la Fălticeni, pentru a duce o viaţă reculească, cu lungi ceasuri dăruite lecturii şi creaţiei, îngrijirii livezii sale, vieţii de familie şi prieteniei. Urmează o epocă mai lungă, încărcată de roade, pînă la strămutarea sa la Iaşi şi strîngerea legăturilor cu *Viaţa românească*. Paginile acestea nu vor să fie o biografie. Istoria vieţii unui scriitor este, în primul rînd, istoria operelor sale. Nici pe aceasta n-o putem întreprinde. Dar astăzi, cînd marele nostru Mihail Sadoveanu a pătruns în al patrulea sfert de veac al existenţei sale şi cînd monumentul operei lui ni se înfăţişează cu întreaga masivitate a celor o sută douăzeci volume care îl compun, se impune încercarea de a desluşi înţelesul general al acestei opere şi a personalităţii creatorului ei.

Momentul cînd Sadoveanu apare în literatură, după ce se formase cum am încercat să arăt, coincidea cu o anumită criză a mişcării noastre literare. Eminescu dispăruse dintre cei vii, ca şi Creangă. Caragiale şi Coşbuc dăduseră partea cea mai întinsă a operei lor. Delavrancea îşi impusese o tăcere pe care urma s-o întrerupă mai tîrziu, cu mare răsunet, seria dramelor sale istorice. Vlahuţă părea că obosise. Apăruseră poeţii mai tineri, St. O. Iosif şi D. Anghel. Dar prozatorul capabil să întoarcă societăţii noastre oglinda în care să se aleagă trăsăturile cele mai semnificative şi năzuinţele ei întîrzia să apară. Iosif a avut dreptate cînd l-a recunoscut în Sadoveanu. Dar poate el nu bănuia că invitatul său în cercul *Sămănătorului* va deveni cel mai de seamă scriitor român în epoca următoare lui Eminescu şi Caragiale şi, desigur, unul din cei mai mari ai întregii noastre evoluţii literare.

Este destul de greu să fixezi ierarhia scriitorilor, pentru a acorda fiecăruia dintre ei o treaptă şi unuia singur treapta cea mai înaltă. *„Arta se găseşte în orice moment la ţinta ei"*, a spus Goethe odată. Maxima trebuie înţeleasă în sensul că toate creaţiile artistice fiind realizări depline, cosmosuri perfecte, comparaţia şi gradaţia lor nu sînt posibile. În ciuda acestei constatări, care pare atît de evidentă, există totuşi în istoria artelor linii de direcţie, serii de eforturi ascendente. Se poate spune că nu există progres în arte numai atunci cînd le considerăm în epoci foarte întinse, aşa încît nu putem da un răspuns întrebării puse acum mai multe secole despre superioritatea anticilor asupra modernilor sau a modernilor asupra anticilor. Considerată în epoci mai restrînse, istoria literară manifestă anumite progrese şi, pe unele din ele, literatura noastră le datoreşte lui Sadoveanu în perioada inaugurată o dată cu volumele din 1904.

lui G. Filip, cu un rol atît de important în fixarea cadrului publicist al mișcării literare a vremii, i se pune la dispoziție. În vara și toamna anului 1904 apar primele volume ale maestrului, conținînd toată recolta sa literară de pînă atunci, *Povestiri*, *Dureri înăbușite*, *Șoimii*, *Crîșma lui moș Precu*. Activitatea literară nu putea însă întreține pe un scriitor. Sadoveanu primește deci un post de mic funcționar la *Casa școalelor*, de unde înțelegerea și bunele îndemnuri ale ministrului învățămîntului de atunci, matematicianul Spiru C. Haret, îl trecu cu un rost mai de seamă în conducerea *„Cercurilor culturale"*, de curînd înființate. Călătorii numeroase prin țară îl țin mereu departe de București. Dorința de a trăi în cadrul său firesc învinge încă o dată. Se înapoiază la Fălticeni, pentru a duce o viață reculească, cu lungi ceasuri dăruite lecturii și creației, îngrijirii livezii sale, vieții de familie și prieteniei. Urmează o epocă mai lungă, încărcată de roade, pînă la strămutarea sa la Iași și strîngerea legăturilor cu *Viața românească*. Paginile acestea nu vor să fie o biografie. Istoria vieții unui scriitor este, în primul rînd, istoria operelor sale. Nici pe aceasta n-o putem întreprinde. Dar astăzi, cînd marele nostru Mihail Sadoveanu a pătruns în al patrulea sfert de veac al existenței sale și cînd monumentul operei lui ni se înfățișează cu întreaga masivitate a celor o sută douăzeci volume care îl compun, se impune încercarea de a desluși înțelesul general al acestei opere și a personalității creatorului ei.

Momentul cînd Sadoveanu apare în literatură, după ce se formase cum am încercat să arăt, coincidea cu o anumită criză a mișcării noastre literare. Eminescu dispăruse dintre cei vii, ca și Creangă. Caragiale și Coșbuc dăduseră partea cea mai întinsă a operei lor. Delavrancea își impusese o tăcere pe care urma s-o întrerupă mai tîrziu, cu mare răsunet, seria dramelor sale istorice. Vlahuță părea că obosise. Apăruseră poeții mai tineri, St. O. Iosif și D. Anghel. Dar prozatorul capabil să întoarcă societății noastre oglinda în care să se aleagă trăsăturile cele mai semnificative și năzuințele ei întîrzia să apară. Iosif a avut dreptate cînd l-a recunoscut în Sadoveanu. Dar poate el nu bănuia că invitatul său în cercul *Sămănătorului* va deveni cel mai de seamă scriitor român în epoca următoare lui Eminescu și Caragiale și, desigur, unul din cei mai mari ai întregii noastre evoluții literare.

Este destul de greu să fixezi ierarhia scriitorilor, pentru a acorda fiecăruia dintre ei o treaptă și unuia singur treapta cea mai înaltă. *„Arta se găsește în orice moment la ținta ei"*, a spus Goethe odată. Maxima trebuie înțeleasă în sensul că toate creațiile artistice fiind realizări depline, cosmosuri perfecte, comparația și gradația lor nu sînt posibile. În ciuda acestei constatări, care pare atît de evidentă, există totuși în istoria artelor linii de direcție, serii de eforturi ascendente. Se poate spune că nu există progres în arte numai atunci cînd le considerăm în epoci foarte întinse, așa încît nu putem da un răspuns întrebării puse acum mai multe secole despre superioritatea anticilor asupra modernilor sau a modernilor asupra anticilor. Considerată în epoci mai restrînse, istoria literară manifestă anumite progrese și, pe unele din ele, literatura noastră le datorește lui Sadoveanu în perioada inaugurată o dată cu volumele din 1904.

Iată, de pildă, problema naraţiunilor istorice pe care şi-o pun scriitorii noştri în epoca renaşterii naţionale şi sociale a revoluţiei de la 1848 şi o dată cu publicarea vechilor cronici. A scris astfel de naraţiuni Asachi. Costache Negruzzi a dat o capodoperă în *Alexandru Lăpuşneanul*, Bălcescu scrie *Istoria lui Mihai Vodă Viteazul*, operă cu înalte însuşiri artistice, Odobescu compune cu o ştiinţă destul de solidă a trecutului şi cu forţă dramatică povestirile sale despre Mihnea cel Rău şi Doamna Chiajna. Au mai fost mult citite pe vremuri povestirile istorice ale lui Nicu Gane. Nu este însă evident că întreaga serie culminează cu *Şoimii*, *Zodia Cancerului*, *Fraţii Jderi* sau cu *Istoria lui Ştefan cel Mare*, una din operele cele mai de seamă ale timpului nostru ? Trecutul a dat în genul naraţiunii istorice „tablouri" sau „*scene*", cum le numea Odobescu, dar abia o dată cu Sadoveanu el a fost adus să trăiască într-o complexitate bogată, cu o înţelegere adîncă a marilor curente care l-au străbătut. Intuiţia civilizaţiei materiale a trecutului şi a caracterelor tradiţionale este destul de însemnată la înaintaşii lui Sadoveanu, dar abia o dată cu el tot ce puteau oferi cronicile şi baladele istorice se adună în fresce grandioase, pătrunse de o înţelegere a istoriei patriei, pentru care literatura din epoca anterioară nu oferă nimic asemănător.

În jurul anului 1880, literatura noastră fusese înzestrată cu ştiinţa notării graiului vorbit. O dată cu comediile, apoi cu schiţele şi nuvelele lui I. L. Caragiale, apoi cu povestirile lui Creangă, cititorii dobîndeau impresia că ascultă cu adevărat oameni vii de la noi, oameni ai oraşelor sau ţărani. Faţă de Caragiale şi Creangă, aproape toată literatura noastră anterioară ne face să auzim mai mult pe autori, decît pe eroii lor. Limba ca mijloc de caracterizare a personajelor din drame şi comedii, din nuvele şi schiţe, alcătuieşte una din contribuţiile cele mai însemnate ale acelor mari înaintaşi. Sadoveanu a folosit învăţămîntul lor ; formele oralităţii populare sau ale celei arhaice, atunci cînd este vorba de teme narative împrumutate trecutului mai îndepărtat, intră şi în scrisul său. Primejdia acestui procedeu artistic este alunecarea spre regionalism şi manieră arhaizantă. Meritul lui Sadoveanu este de a fi găsit mijlocul de a adapta formele arhaice sau populare la lexicul şi structura limbii literare, aşa cum aceasta s-a format în secolul al XIX-lea. Nici o piedică nu se pune răspîndirii operei sadoveneşti în toată obştea românilor, care înregistrează totuşi accentul regional sau arhaic, ca un mijloc discret de localizare şi datare a naraţiunii. Dacă am înţelege apoi limba lui Sadoveanu ca o simplă transcriere naturalistă a limbii populare, aşa cum s-a întîmplat uneori la prozatorii din jurul său, am face o mare greşeală. Limba oamenilor lui Sadoveanu este obţinută printr-un procedeu de potenţare artistică, de înălţare a ei într-un plan superior al expresivităţii. Eroii populari ai povestirilor lui Sadoveanu, prin formele împodobite şi pline de rezervă ale vorbirii lor, prin politeţea formulelor de adresare, prin maximele şi pildele cu care îşi presară discursul, uneori prin umorul lor delicat, sugerează ideea acelei culturi populare formate, în timp de secole de viaţă, de societate şi sub influenţa anumitor modele cărturăreşti răspîndite în popor prin cărţile poporane, prin scriptele cancelariilor, prin predicile bisericilor. Ascultaţi-l vorbind pe unul din personajele din *Hanu-Ancuţei* :

„Mătușă Salomie, tare te rog, nu te supăra. D-ta nu cunoști cum îi lumea? Ai fost femeie frumoasă în zilele dumitale și-ai purtat la gît mărgărintar, cum spunea moș Constandin. Apoi de ce-ți ieșeau bărbații în preajmă, arătîndu-și dinții și măgulindu-te? Iar la alte femei nu se uitau, căci nu erau ca dumneata. Astfel și lumea asta de aici, adunată la lucrarea care se vede, are plăcere să asculte istorisiri; și cine le spune mai frumos, acela are laudă mai mare. Bătrînul acela-i orb și ticălos, dar știe să spuie și să cînte, avînd dar de la Dumnezeu. Asemenea, dacă te bucuri de o floare că-i luminată și are mireazmă, nu te poți supăra pe cea care-i mohorîtă și fără miros, căci nu-i ea vinovată".

Această nobilă manifestare verbală este documentul unei sociabilități mai înalte și al unui umanism popular, ale cărui rădăcini cărturărești coboară poate pînă în cultura Bizanțului.

Eminescu a atins, în perioada dinainte de Sadoveanu, culmi înalte în evocarea naturii. Însușindu-și elementele practicii romantice, dar dezvoltîndu-le prin geniul său și prin experiența peisajului său natal — nordul păduros al Moldovei — Eminescu a mișcat adînc sensibilitatea vremii și continuă să ne miște, evocînd tainele și frăgezimile pădurii, ochiul de apă deschis în mijlocul ei, izvoarele zdrumicate pe patul lor de prund. A ascultat hîrjoana păsărilor, a ridicat ochii și a văzut steaua tremurînd; s-a înfășurat în magie selenară, a ascultat sunetul dureros al buciumului care întreabă. Exemplul lui Eminescu a folosit scriitorilor veniți după el. Dar Eminescu, călăuzindu-se de generalizarea lirică, a dat uneori tablouri ale naturii cum se pot constitui în orice parte a lumii: fulgerul încremenit al apusului, tremurarea lunii răsărind din ape, aceleași la toate meridianele. Contribuția poetică a lui Sadoveanu a constat în individualizarea peisajelor sale, căci el descrie totdeauna anumite locuri ale patriei noastre, pe care le numește și le identifică oarecum pe hartă. Geografia poetică a lui Sadoveanu este apoi din cele mai întinse; ea cuprinde toate regiunile țării: pădurile și apele Moldovei, munții Moldovei și ai Ardealului, lunca, bălțile și Delta Dunării, acolo unde lumea pare a se alcătui din nou și unde forfota de necrezut a vieții, desprinsă parcă din mîlul plastic și cald, amintește primele zile ale creației. Natura, ca vedere și sunet, este pretutindeni prezentă în operele maestrului, dar ea nu împlinește numai o funcțiune de cadru. Natura însoțește mișcările sufletești ale personajelor, le subliniază, le răspunde și pare că le comentează. Cînd flăcăul Niță Lepădatu, muncitor în căutare de lucru, cu sufletul ars și pustiit de lipsuri și rătăcire într-o lume care nu-i zîmbește, cînd Niță Lepădatu ni se arată mai întîi, scriitorul notează:

„Soarele scăpăta spre dealurile de la apus, între pături subțirele de nouri. Vîntul de secetă tot sufla în întinderi. Cît cuprindeau cu ochii, se vedeau numai arături, miriști, popușoiști; în vale de aproape lucea un iaz; pe o culme ușoară, înnegrea un pîlc de mărăcini. Nicăieri păduri, livezi, sate. Deasupra, se boltea un cer alburiu de singurătate. Mergeau încet pe un drum de țărînă, pașii lor stîrneau o pulbere neagră, pe care vîntul o învăluia și o

trimitea pe miriști și pe buruienile înalte de pe haturile popușoiștilor. Un stol de stănci și grauri se ridică din dosul coșerelor, pluti alene pe vînt, apoi se lăsă într-o vîlcea".

Nici un amănunt nu este de prisos în acest tablou zugrăvit în tonuri cenușii și oricine va simți consonanța între sufletul flăcăului sărman Niță Lepădatu, cu peisajul sărac în care trebuie să-și ducă obida lui. De la un timp au mai scăzut, fără să dispară deodată, înfățișările și glasurile naturii, adierile mîhnite ale vîntului, frunzele licărind în focul asfințitului de toamnă. S-a impus din ce în ce mai puternic omul cu problemele lui. Dar nici acesta n-a fost absent vreodată. De la primele povestiri pînă la Mitrea Cocor, țăranul devenit conștient și ridicîndu-se pentru o lume mai dreaptă, întreaga operă a lui Sadoveanu este consacrată zugrăvirii omului în împrejurările societății noastre mai vechi și mai noi, țăranului român, oamenilor din orașe și a intelectualilor provinciali care agonizau în vechea orînduire. Chipurile oamenilor se constituie numai din prezentarea faptelor și a mediului care îi conține, fără intervenția retorică a scriitorului, fără judecăți de valoare și analize, așa cum l-au învățat maeștrii săi, marii scriitori ai realismului european. Totuși simpatia umană învăluie tablourile și narațiunile, se dezvoltă și se comunică dintre rînduri, prin arta subtilă a selecțiunii trăsăturilor și momentelor, prin epitetul potrivit la locul lui, prin vorbirea plină de blîndețe și omenie în dialoguri. Această simpatie cucerește pe cititor, care alunecă sub punctul de vedere al scriitorului și primește mișcat influența lui. Opera lui Sadoveanu este o pledoarie elocventă pentru soarta țăranului român și pentru toți obidiții vechii orînduiri. Această operă a adus un uriaș serviciu cauzei eliberării omului în țara noastră. Iată-l pe acel Niță Lepădatu, despre care a fost vorba și mai sus, eroul povestirii *Bordeenii*, scrisă în 1911.

A ajuns căutînd de lucru, pe moșia lui Georges Avrămeanu și pe cînd se îndepărtează de bordeiele de lut „*scurmate în mal*", „*cu geamuri mici cît pumnul*", unde locuiau muncitorii pămîntului, Niță Lepădatu intră în vorbă cu însoțitorul lui :

„*— Hm ! Curtea-i la doi pași... zise într-o vreme huncelnicul. Azi e sîmbătă, boierul trebuie să fie acasă. Sîmbătă, vine mai devreme de pe cîmp.*

— Da'are moșie mare ? întrebă Lepădatu.

— Cum ? și moșneagul privi uimit pe flăcău. Cît vezi cu ochii, și încă și mai departe... Groaznică moșie are !... Cea mai mare moșie ! Mai mare moșie nici nu se poate ! Dac'a fi mai mare, cu ce-are s-o are și cu ce-are s-o îngrijească ? L-am întrebat eu odată : «Cucoane Jor' ! Ce faci dumneata cu atîta pămînt și cu atîta bănet ?»

— Și ce ți-a răspuns ?

— Ce mi-a răspuns ? Hm ! Nu mi-a răspuns nimica. A început a rîde...

Flăcăul dădu din cap și zîmbi. Zîmbi și moșneagul scuturîndu-și pletele ; apoi întinse mîna cu degetele negre și uscate.

— Iaca, ici în vale-i curtea, cu toate acareturile...

O casă scundă de bîrne albea în vîlcea, cătră iaz, înconjurată de șuri și grajduri acoperite de paie.

— *Are curte straşnică boierul... vorbi moş Năstase... Boierii îs deprinşi cu odăi multe... L-am întrebat eu într-un rînd: „Cucoane Jor', ce-ţi trebuie dumitale patru odăi aşa de mari? Ce faci cu ele?...*
— *Şi el ce-a zis?...*
— *Hm! el ce să zică? N-a zis nimic. A început a rîde...*"

Mai era oare nevoie de altceva decît de amănuntele acestui dialog atît de firesc şi atît de discret, fără nici o insistenţă, fără nici o îngroşare a trăsăturilor, pentru a pricepe tragedia ţăranului român în condiţiile exploatării lui, pentru a simţi cum bate inima poetului şi pentru ca inima noastră să bată alături de-a lui?

Aceste bătăi ale inimii au fost odată foarte furtunoase. Ele au însoţit cîndva pe-ale lui Cozma Răcoare, eroul desprins din vechile balade, „*un om întunecos, cu doi ochi ca oţelul*". Într-o zi, G. Ibrăileanu, marele lui prieten, i s-a adresat lui Sadoveanu, spunîndu-i:

„*Aş fi curios să ştiu ce vei mai da peste două decenii. Dumneata, pe cît înţeleg, reiai în spaţiul unei vieţi evoluţia literaturii noastre, aşa cum individul rezumă evoluţia umanităţii: de la dezlănţuirile primare ajunge treptat la reflexivitate. Cînd Cozma Răcoare va ajunge un înţelept monah, ciclul dumitale va fi închis*".

Oare această profeţie a lui Ibrăileanu l-a îndemnat mai tîrziu pe maestru să creeze figura călugărului Breb în *Creanga de aur*, a înţeleptului Sindipa în *Divanul persian*, a presviterei Olimbiada în *Nicoară Potcoavă*?

S-au adunat între timp multele experienţe ale vieţii, observarea nedreptăţii a avut multe prilejuri să se exercite în vremea noastră bîntuită de războaie, de făptuirile tiraniei insolente şi trufaşe; într-un rînd s-au aprins ruguri şi au ars oameni şi cărţi, unele din ele au fost ale maestrului. Au curs anii, au dispărut prietenii, jertfele au fost uneori mai dureroase. În justiţie şi cruzime s-au ţinut tari pe meterezele lor. Nu cumva omul trebuie schimbat în adîncimea lui? Din încercările vremurilor s-a distilat un suc mai dulce, cu puteri alinătoare. Vorbeşte înţeleptul Sindipa către ucenicul său Ferid, care va fi chemat în curînd să-şi conducă popoarele:

„*Fiule, Dumnezeu pune darul înţelepciunii şi într-un om sărac, nu crede că mărirea şi puterea sînt mai de preţ. Cînd la putere se adaugă înţelepciune, atunci a fost scris muritorului în zodia sa cunună de lumină. Cînd îţi va veni vremea, asta să fii tu, fiule, ca să poţi fi scutit la bătrîneţă de scîrbă, viermele inimii. După ce ţi-am deschis toate tainele, îţi doresc să ajungi la împărăţie, şi cînd vei ajunge la împărăţie, să nu omori pe dascălul tău*".

Nu este deci sigur că Ferid, ajuns în scaunul împărăţiei, avînd adică interese, bunuri colosale şi o putere fără limită de apărat, îşi va mai aminti de învăţăturile lui Sindipa şi că viaţa înţeleptului, al cărui rost este să pronunţe de-a pururi cuvintele adevărului şi ale dreptăţii, va rămîne totdeauna în siguranţă. Este mai probabil că atunci cînd egoismul străvechi al omului va bate în retragere, cuvintele înţelepciunii vor atîrna mai greu şi vor fi mai bine ascultate.

Opera lui Sadoveanu s-a încununat cu supremele zori ale înţelepciunii, zîmbind vremurilor viitoare şi anunţînd domnia dreptăţii, a toleranţei, a bună-

tății, a omeniei. A apărut în povestirile maestrului un alt tip omenesc, a cărui putere dulce și binefăcătoare ni se pare pe de-a întregul întrupată în presvitera Olimbiada. Citesc și recitesc paginile dedicate ei în *Nicoară Potcoavă* și mă pătrund de farmecul ei, făcut din frumusețe augustă, din taină și tăcere, din putere asupra fiarelor sălbatice, din îndemînarea mîinilor care știu să vindece rănile, să prepare băuturile alinătoare, din murmurul cuvintelor în stare să mîngîie conștiința îndurerată a omului, din pătrunderea privirilor pînă la secretele cele mai pecetluite ale sufletului, din dorința de a face binele și de a ajuta. Chem atunci asupra omenirii înțelepciunea, îndemînarea, bunătatea activă a Olimbiadei. O asemăn în cugetul meu cu Diotima, preoteasa din Mantineea, aceea care dezvăluie oaspeților adunați la banchetul lui Platon doctrina supremă a iubirii. Hangerele au intrat în teacă. Mă mîngîie și mă înalță duhul **eternului-feminin, das Ewig-Weibliche** al lui Goethe.

Am comparat pe Mihail Sadoveanu cu C. Negruzzi, cu Creangă, cu Eminescu, încercînd să arăt ce a dat maestrul, ajuns astăzi pe culmea cea mai înaltă a creației, în ordinea cunoașterii artistice a trecutului, a vieții poporului, a naturii românești. Directivele desprinse din operele tuturor acelor mari scriitori s-au încununat în lucrarea vieții lui Sadoveanu. Maestru, el a adus la perfecțiune narațiunea istorică, reprezentarea vieții populare, evocarea întregii naturi românești. A făcut aceasta cu o imensă putere poetică a spiritului, în forme de expresie nobile și pure, care dezvăluie cultura interioară a poporului român, într-o operă de o fecunditate fără precedent. A înzestrat limba noastră cu prestigii și vrăji care lucrează cu forța tiranică și plină de desfătări a muzicii. A dat un sens luptător creației sale și ne-a instruit prin înțelepciune și umanitate, creînd o galerie de înalte tipuri omenești, cărora nu le putem pune nimic alături. Este deci drept a spune că, în epoca următoare lui Eminescu și Caragiale, Mihail Sadoveanu a fost și continuă a fi cel mai mare scriitor român.

Cer iertare maestrului pentru îndrăzneala de a pronunța, chiar în fața sa, aceste cuvinte ale prețuirii. Mi-ar plăcea să știu că nu judecă vorbele mele lipsite de acea cumpătare de la care el însuși nu se abate niciodată. Genul elogiului academic este apoi cam desuet. M-am ferit deci de accentele encomiastice, dînd expresie numai reflecției intime, pronunțată cu toată libertatea. Pentru că am avut fericirea de a-l vedea uneori mai de aproape pe maestru, cunosc claritatea privirilor pe care le îndreaptă asupra oamenilor, răbdarea și bunătatea sa. Tăcerea sa gravă nu mi s-a părut impenetrabilă, fiindcă am văzut ochii săi zîmbind, am auzit rîsul bunei dispoziții celei mai tinerești, am asistat de atîtea ori cum se forma hotărîrea de a ajuta meritul sau suferința anonimă și umilă. Înzestrat cu una din cele mai puternice imaginații pe care natura le poate dărui oamenilor, maestrul și-a reprezentat cu ușurință orice durere, pe a oricui și pe a tuturor, a întregului popor român, care l-a înțeles ca puțini alții, l-a făcut să dobîndească o nouă conștiință de trecutul și valoarea lui, l-a ajutat în luptele și aspirațiile sale către dreptate și libertate. Am deci încă o scuză pentru îndrăzneala cuvintelor mele, pe aceea de a fi vorbit ca oricine din obștea noastră întreagă, bucuroasă să aducă lui Mihail Sadoveanu, în împrejurarea de astăzi, prinosul recunoștinței ei.

Înțelepciune și politețe

În mai multe locuri ale operelor sale, Mihail Sadoveanu a făcut observația că politețea este o trăsătură caracteristică în vorbirea țăranului român. Politețea este o manifestare a omeniei, deoarece sub aparențe, care pot trece drept înșelătoare, se vădește grija reală de a nu jigni, dorința de a stabili o legătură de bunăvoință între cel care vorbește și acela căruia vorbirea i se adresează. Oamenii lui Sadoveanu se exprimă cu mare politețe, cu o alegere și cumpănire a cuvintelor, care exclude orice expresie tare, orice aluzie necuviincioasă, orice explozie necugetată a sentimentului. Simțim lămurit, ascultîndu-i, că între oameni și cuvintele lor stă de veghe o conștiință.

Multe observații se pot face despre arta lui Sadoveanu, sub puterea și farmecul căreia am stat cu toții, dar care trebuie încă înțeleasă în mijloacele ei. O parte a acestui farmec provine din prezența necontenită a naturii care însoțește, răspunde, subliniază toate sentimentele și fapturile omenești. Oriunde am deschide cărțile scriitorului, întîmpinăm însemnarea evenimentelor din spațiul larg al cerului și de pe pămînt, în cadrul cărora arătările omenești dobîndesc nu știu ce vastă și mișcătoare semnificație. Doi oameni merg alături pe un drum lung și vorbesc între ei... „*Vorbind astfel*, notează scriitorul, *au mers și-au mers și nourii tot goneau unii după alții, către soborul lor din miazănoapte*". Nu simțim oare, în acest moment, că peste fapturile oamenilor se arcuiește bolta unor grave înțelesuri ? Tehnica lui Sadoveanu este esențial muzicală și, printre procedeele ei, se cuvine să trecem și neîncetata muzică în acompaniament a naturii.

Omul ocupă însă un loc tot atît de însemnat în arta lui Sadoveanu. Farmecul acestei arte provine și din calitatea morală a acestor oameni. Mai ales

în partea cea mai nouă a creației scriitorului, omul narațiunilor lui Sadoveanu manifestă o înțelepciune, o aplecare spre reflecția generală, un fel de-a fi înțelegător și meditativ, pe care nimeni nu-l poate trece cu vederea. Va trebui să se studieze cu de-amănuntul idealul înțelepciunii în opera lui Sadoveanu. Vor apărea atunci în lumină mai vie figuri ca ale lui Sindipa în *Divanul persian*, ale povestitorilor din *Hanu-Ancuței*, a postelnicului Ștefan în *Frații Jderi*, a lui Breb în *Creanga de aur*, a prezviterei Olimbiada în *Nicoară Potcoavă* și atîtea alte figuri care au adus, prin rostirea lor, acel tezaur de maxime și pilde prin care opera lui Sadoveanu se înrudește cu aceea a tuturor umaniștilor. Stilul sentențios, generalizarea filozofică făcută asupra întîmplărilor vieții, este o caracteristică a tuturor scriitorilor umaniști, de la Rabelais pînă la Anatole France. Umanismul rostirii este și o caracteristică a scrisului lui Sadoveanu. Numai că umanismul sadovenist nu se trage atît din izvoarele latine, ca la marii lui înaintași din literaturile Occidentului, cît dintr-un izvor răsăritean și bizantin. În *Frații Jderi*, un trimis al papei în Moldova, un călugăr dominican vrea să afle de la însoțitorul lui, postelnicul Ștefan, de unde a deprins Ștefan Vodă știința diplomatică. Postelnicul îi răspunde:

„Pe cît înțeleg, cuvioase părinte, știrile ce le aveți de la curțile crailor, despre Ștefan Vodă îl socotesc înrudit pe Măria-sa cu urșii și cu bourii mai mult decît cu doctorii filozofiei. Vei avea plăcerea, părinte, să cunoști că Măria-sa a băut apa înțelepciunii din aceeași fîntînă răsăriteană din care s-a adăpat Apusul. În tinerețea sa Ștefan Vodă a stat la învățătură între monahi și dascăli ai Bizanțului".

Cuvintele postelnicului sînt foarte clare. Umanismul apusean al Renașterii s-a format prin receptarea culturii antice, nu numai a celei latinești, pe care nici evul mediu n-a nesocotit-o cu totul, dar și a celei grecești, cunoscută mai bine după ce învățații bizantini au părăsit Constantinopolul căzut sub puterea turcească la mijlocul secolului al XV-lea și au găsit adăpost și teren nou de activitate în Italia. A fost atunci ca ivirea unei primăveri în lume. Știința vechimii dezmorțea cugetele din strînsorile paragrafelor scolastice. Inteligența omenească cercetează cu înfrigurare universul în toate punctele și direcțiile lui. Zalele cavalerilor încep să prindă rugină. Se formează un nou tip uman, negustorul, diplomatul și eruditul Renașterii, oameni cu rostire cuminte, îndemînatecă și înflorită, care știu că uneori se poate obține mai mult prin acest fel al vorbirii decît prin puterea armelor ucigașe. Sadoveanu ne-a dat în *Frații Jderi*, compunînd rapoartele diplomatice pe care le atribuie solilor papei și ai Veneției în Moldova veacului al XV-lea, modele ale acestui stil umanist făcut din claritate, din eleganță lapidară, din mare politețe. Dar acest fel al exprimării este și cel al oamenilor Moldovei, deoarece, după cum observă scriitorul, aceștia s-au adăpat din izvoarele aceleiași vechi științe și înțelepciuni care a trezit cugetele și a înmlădiat inimile la sfîrșitul evului mediu. Urmăriți, în *Frații Jderi*, dialogul solilor italieni cu însoțitorul lor moldovean. Vorba acestuia din urmă nu stă cu nimic mai prejos decît a învățaților oaspeți străini. Unul din aceștia îl ispitește pe postelnic, dorind să dobîndească știri despre stăpînitorul țării, dar moldoveanul pune în răspunsul său finețea observației și

a aluziei, subliniată printr-o comparație lipsită de orice pedanterie, ca în modelele de cel mai bun-gust ale retoricii clasice : *„Unii prinți și regi au nevoie de laude* — zîmbi postelnicul Ștefan — *după cum are nevoie de laude un vin îndoielnic. Vinul de preț eu m-am obișnuit a-l bea în tăcere. Îl veți cunoaște și domniile voastre în același chip"*.

Au rămas oare acele bunuri ale culturii numai în lumea înalților demnitari din jurul domnului ? Opera lui Sadoveanu ne face să înțelegem că acele cîștiguri ale umanismului au coborît mai adînc. Le-au dus către mulțimi cărțile poporane, adăpate direct din literatura și filozofia antichității, scriptele cancelariilor, didahiile predicatorilor. Există o întinsă cultură poporană, pe care Sadoveanu a făcut-o evidentă prin felul oamenilor lui de a vorbi. În *Hanu-Ancuței* se rostesc numai oameni din popor, călători ai drumurilor țării strînși la un loc de popas. Elocuția lor se poate lua la întrecere cu aceea a umaniștilor. Vorbește, de pildă, un orb sărac, un cerșetor, înapoiat din lungile lui rătăciri. Vorbirea acestuia, prin inversiunile-i arhaice, prin comparațiile biblice, dar mai ales prin atitudinea stoică pe care o vădește la sfîrșit, ne scoate în față, dacă nu figura unui învățat, în tot cazul pe a unui om pătruns de o cultură filtrată din izvoarele filozofiei :

„Mie-mi plac tovărășiile vesele, vorbi el c-o voce blîndă și joasă. Îmi place și vinul nou, și friptura de pui în țiglă. Foarte-mi place s-ascult istorisiri. Și să spun și eu cîte știu din trecute vremi. Dumnezeu a rînduit să mă pedepsesc fără lumină într-această viață, să întind mîna și să cerșesc o pită de la creștini buni. Fiind așa voia lui Dumnezeu și avînd el grijă de mine ca și de viermii pămîntului, am cugetat că nu trebuie să plîng, ci să primesc rînduiala".

Călugărul Gherman, coborît de la schitul lui din munte, este conștient de învățăturile filozofești care l-au format. Vorbirea lui indică limpede o influență scriptică și savantă, prin elementele figurative ale stilului său, prin procedee de construcție, precum introducerea fiecăreia din frazele sale prin conjuncția și, ca în Biblie :

„Îți mulțămesc, lele Ancuță, pentru vin și pentru căutătura ochilor. Poți să umpli oala, ca să nu te trudești a veni a doua oară. Iar locul nașterii mele, cinstite comise, e tot la munte, în sat la Bozieni. Nu pot spune că am cunoscut pe tatăl meu. Maică-mea și cu Dumnezeu l-au știut. Iar eu am crescut orfan și-mi spălau de multe ori obrazul lacrimile maicii mele. Și ea m-a jurat mănăstirii Durăului, în ceasul cînd a părăsit această lume, — ca să răscumpăr păcate trecute. Și tot după jurămînt fac și drumul acesta la sfîntul Haralambie la Ieși. Trebuia de mult să mă învrednicesc a împlini diata. Și iată, abia acum am prăpădit din ochi Ceahlăul și simt schimbat gustul apei, de n-o mai pot pune în gură. Și venind de la Bistrița la apa Moldovei, mă minunam cîtu-i de mare țara. Ș-am poposit prin sate și mi-au fost gospodarii pe unde am găzduit ca niște frați. Și cum călăream pe marginea șleahului, pe sub cireși, iată s-a arătat ochilor mei han ca o cetate, ș-am auzit zvon de lăutari și glasuri. Și m-am îndemnat de m-am oprit și mi-am dus desagii într-o cămăruță ; iar ca să spun că nu-mi priește, aș săvîrși mare păcat".

Finețea acestei manifestări verbale, umorul ei, moderația ei plină de cuviință și discreție ne scot în față un exemplar omenesc plin de cultură.

S-ar putea studia, într-o cercetare mai amplă, formulele de adresare în dialogurile dintre oamenii lui Sadoveanu. Modurile politeții celei mai alese ni s-ar vădi atunci. Mai întîi oamenii nu-și vorbesc decît numindu-se printr-o apelație, așa cum cere buna creștere și cuviința. Iar aceste apelații consună minunat cu felul vorbitorului și al celor cărora el li se adresează. Bărbați care se cunosc mai demult se adresează unii altora prin *prietine* sau *iubitule prieten*, alteori prin *domnilor și fraților*. Părintele Gherman se adresează comisului Ioniță cu formula *prea cinstite comisule*. Orbul bătrîn vorbește ascultătorilor săi *cu frații și stăpînii mei*. Ies astfel la iveală relații sociale mai înalte, controlate de o politețe în care inima caldă a vorbitorilor strecoară accentul simpatiei umane.

Nu s-a pus îndeajuns în lumină aspectul înțelepciunii și politeții în opera lui Sadoveanu ; dar fără atenta oprire în fața acestora, ne lipsim de unul din izvoarele cele mai însemnate ale farmecului emanat din această operă.

Tudor Arghezi

Îl întîlnesc din cînd în cînd pe Tudor Arghezi şi regăsesc, văzîndu-l şi auzindu-l, aceleaşi emoţii pe care le încercam, cu trei, cu patru decenii în urmă, cînd în adunările literare ale vremii îl regăseam ca pe un oaspete rar şi preţios, uimitor prin fiecare cuvînt al lui, grăbit parcă să le părăsească. Unele modificări ale înfăţişării nu alterează impresia generală a omului foarte îngrijit şi politicos, ale cărui observaţii tăioase despre oameni şi împrejurări erau pronunţate cu glasul şi inflexiunile unui om sensibil şi ale unui timid. Venea, pe atunci, dintr-un trecut ceţos, ai cărui martori erau puţin numeroşi. Străbătuse un început de carieră neobişnuit în lumea oamenilor de litere. O copilărie dificilă, trecerea prin celulele mănăstireşti din dealul Mitropoliei, călătorii rătăcitoare prin ţările Apusului, unde se gîndise să-şi găsească o aşezare modestă, apoi înapoierea în ţară şi căutarea unui drum menit să-i asigure posibilităţile creaţiei literare, dar fără compromisurile necesare, în epocă, realizării unui astfel de scop. Era o natură independentă, rezervată şi discretă, dar explozia, la răstimpuri, a unei sincerităţi totale, complica şi făcea aproape indescifrabilă formula lui. Tudor Arghezi ne propunea o enigmă, dar de pe atunci au fost cîţiva care ştiau că în mijlocul lor apăruse un om deosebit, posesorul unor daruri cum nu se întîlnesc în fiecare zi, glăsuitor într-un dialog al cărui partener nu putea fi bine reprezentat, fiindcă aparţinea ţării adînci, acoperite şi viitorului greu de lămurit.

Scriitorul publica destul de rar, nu arăta nici o dorinţă să se afilieze unui cerc literar. Zelatorii lui, apăruţi în ciuda vreunei dorinţe a poetului să-i grupeze şi să-i pună în serviciul reputaţiei sale, îi aşteptau producţiile, le citeau cu atenţia cu care sînt studiate documentele rare, dăruite de norocul întîmplării, le detaşau din publicaţiile unde apăruseră sau le copiau şi le rînduiau

în arhive a căror valoare era limpede că va deveni foarte mare, odată. Cînd tîrziu, spre cincizeci de ani, în contrast cu impulsivitatea altora, a celor mai numeroşi, s-a hotărît să publice prima sa culgere de versuri, Arghezi a trebuit să apeleze la acele arhive şi, administrator neglijent al bunurilor lui, să-şi regăsească opera păstrată de zelul devotaţilor necunoscuţi. Ce uimire, ce revelaţie, atunci, în 1927, cînd paginile adunate cu migală de unii, intraseră în mîinile tuturor !

Impresia răscolitoare produsă de volumul *Cuvinte potrivite* era, mai întîi, de ordin lingvistic. De o jumătate de secol şi mai bine, de cînd răsunase mai întîi cîntecul lui Eminescu, nimeni nu supusese limba scriitorilor la o transformare mai adîncă şi nu obţinuse de la ea un sunet mai original. Reforma lingvistică a lui Eminescu mersese în sensul *„poetizării"* vocabularului şi alesese, mai cu seamă, dintre posibilităţile lui, elementele care exprimă realităţile pure şi diafane, emoţiile suave şi dulci, alternate pe-alocuri cu revolta virilă, dar nobilă. Arghezi selectează alte sectoare ale lexicului, cuvintele drastice şi dure, uneori forme regionale, pe care nimeni nu îndrăznise să le introducă în poezie. Ca Hugo, altădată, poetul dă dreptul de cetate tuturor cuvintelor, chiar celor mai compromise, zdrobeşte convenţia literară, obţine uneori sinteza poetică din materia cea mai prozaică a limbii şi reforma lui lexicală are caracterul unei inovaţii revoluţionare. În domeniul construcţiilor, iniţiativele lui Arghezi nu sînt mai puţin îndrăzneţe. Sparge tiparele topice şi sintactice, separă atributul de substantivul lui, complementul de verb şi le mută mai departe, unde cititorul le regăseşte cu surpriză. În spaţiile libere, create prin separarea membrelor de frază asociate în construcţiile tradiţionale, poetul introduce determinări noi şi fraza lui obţine astfel un spaţiu interior lărgit, în care poate intra expresia gîndirii celei mai bogate, a celei mai diferenţiate percepţii a lumii. Asociază cuvintele după raporturi inedite, epitetele lui sînt rare şi neaşteptate ; îşi caută comparaţiile şi metaforele în sectoarele limbii mai puţin folosite, mai înainte, în acest scop, printre termenii lumii minerale, dar şi printre aceia ai îndeletnicirilor omului şi ai produselor industriei lui, imaginile îi sînt puse la dispoziţie de activitatea unor simţuri de o deosebită ascuţime, astfel încît sub condeiul lui apar trăsături ale naturii niciodată notate de poeţi în trecut. Îi place mai ales să se oprească în faţa aspectelor modeste, în simpatie cu tot ce este umil şi nedreptăţit în lume, şi, faţă de acestea, adoptă atitudinea umorului, a unui zîmbet luminat de iubire şi respect pentru tot ce este gingaş, simplu, nezgomotos. O dată cu toate acestea pătrund în limba lui Arghezi un mare număr de locuţiuni populare şi familiare, de forme ale zicerii pe care dicţiunea poeţilor nu şi le îngăduise înaintea lui. După Eminescu, Arghezi obţine cea mai adîncă reformă a limbii poetice pe care o poate nota istoria literaturii noastre moderne.

Poetul nu adoptă nici o atitudine convenită, de mag, de profet, de învăţător, detestă orice poză socială. Uneori se înfăţişează pe sine ca un simplu meşteşugar şi versurile lui ca pe nişte *„cuvinte potrivite"*. Mai deseori ni se prezintă ca un om simplu, în luptă cu îndoielile lui, înfometat de certitudini, dar gata să-şi depună mărturia cînd nu le-a găsit, cînd mai trebuie să le caute. Este un om venit din trecutul îndepărtat al poporului anonim.

Străbunii lui au lucrat pămîntul și au mînat vitele. Din graiul întunecat al acestora s-au distilat vrăjile și vrestigiile poeziei lui. Biciul răbdat s-a prefăcut în energia verbului pedepsitor. A cucerit o treaptă pentru urmași, hrisoavele lui de muncitor al cuvîntului și de poet. N-a uitat însă pe cei din mijlocul cărora a pornit spița lui. Aduce închinare muncitorului ogoarelor a cărui faptă fiind una din energiile universului, o poate pune în legătură cu cosmosul întreg, cu soarele, cu luna, cu cîmpiile nesfîrșite, cu divinitatea a cărei umbră i se pare că o zărește amestecată cu umbra plugarului și a boilor mînați de el. Urmașul iobagilor a strîns mînie răzbunătoare. În mijlocul societății și a orînduirii vremii sale, este un om în protest universal, înconjurat de inamici. Este ca un prinț al veacurilor legendare, închis în turn, simțind cum spada de la coapsă i se lungește. Din aceeași lume a legendei îi apare figura vraciului, cu care se confundă, a magului capabil să schimbe locul stelelor pe firmament, să creeze un nou Adam, dar gestul revoluționar se oprește în disprețul azvîrlit sufletelor mici, închise în orizontul lor mărginit. Altădată vorbește de sub masca lui Vodă-Țepeș, gînditor și cuminte în alegerea țepilor pentru boierii, vizirii și vlădicii care le meritau. Fugarilor de pe țarinile lor, bājenarilor din toate timpurile iobăgiei, le clocotește gura de blesteme : ordinea lumii și a întocmirii corporale a omului se frînge groaznic, în imagini cumplite, sub puterea durerii și a urii fugarilor. A trecut prin închisorile în care unii ispășesc o crimă, alții un vis. Întîmpină aci lumea prinșilor în războiul social, pe cei care sînt vinovați fiindcă au fost slabi și oprimați sau au rămas neluminați și cruzi. Este o bolgie infernală, zugrăvită în umbre și lumini, care arată uneori candori ale inimii, grații ale corpului. A trecut prin anul răscoalelor țărănești, însoțindu-l atunci cu comentariul său. Mai tîrziu a evocat, reluînd și dezvoltînd teme statornice ale poeziei sale, războiul stăpînitorilor cu țara, cîștigat, dar nu pentru totdeauna. În poemul *1907* se leagă ciclic scene și figuri din cronica anului de pomină, cu asprimi ale viziunii și ale graiului, peste care se vor înălța curînd accentele pure și înalte din *Cîntarea Omului*.

Este în inspirația lui Arghezi o dualitate profundă, o succesiune de tonuri complimentare, care alcătuiește tensiunea ei caracteristică. Pe vremuri s-au aliat împotriva poetului reprezentanții gustului zis „*delicat*", al celor care nu tolerează expresia urîtului și a corupției, pentru că vor să ascundă acuzația ridicată din aceste înfățișări. Dar ce preț are idila neștiutoare de lumea împotriva căreia a trebuit s-o cucerești ? Altădată, în vremurile de oboseală ale societăților prinse în vîrtejul năruirilor, au fost cîntate cîmpiile și dumbrăvile, animalele nevinovate, oamenii desfătați și puri în mijlocul lor. Erau tablouri ale unei bunăvoințe umane care rămînea fără scop, dacă lumea este atît de frumoasă și de pură. Idila provoacă însă, în asemenea condiții, sarcasmul și cinismul, fiindcă celor nătîngi și ipocriți trebuie să li se amintească ce ținte mai rămîn de atins în luptele omului. Tot ce este aspru și crud în poezia lui Arghezi, imaginea aparențelor degradate și înjosite ale omului și așezărilor lui, cuvintele care le exprimă pe acestea, sînt proiectate, dintr-un fond de revoltă și durere, dincolo de care se ridică năzuința poetului spre ce este curat,

inocent şi graţios. O operă poetică trebuie înţeleasă în toate legăturile ei interioare, deoarece chiar dacă ar scrie o mie de poezii, alcătuitorul lor a compus o singură operă, lucrarea vieţii lui, purtătoarea unui mesaj unic.

Şi astfel, după ce a coborît în infernul social al vremii lui, poetul tinde spre culmi limpezi, purtat de nerăbdările zborului său. Trece pe sub ceruri încărcate de înţelesuri grave, priveşte norii şi stelele, străbate parcuri cu statui şi se opreşte în faţa betelii fîntînilor, a oglinzii apelor, trăieşte dulceaţa dorurilor lui în peisaje autumnale, în revărsarea de crizanteme a iernii. Năzuieşte către fiinţe neîntîlnite şi dorurile i se par mai preţioase decît împlinirile. Consacră iubirea lui fiinţelor mici, aparenţei umile, afirmaţiilor modeste de viaţă, copiilor, animalelor mici şi neînsemnate, firelor de iarbă, florilor de cîmp şi de grădină, *„crîmpeilor mici de gingăşie“*, cum le numeşte poetul odată. Este caracteristic faptul că unul din cuvintele mai des întrebuinţate de poet este **azur**; şi unul din simbolurile la care face un apel mai insistent este **cocorul**, pasărea zonelor înalte. Îi plac materialele preţioase, opalul, sideful şi cristalul, ce este construit laborios, casa şi grădina, şi, mai presus de toate migala muncii lui de poet.

Rari au fost poeţii care au aşezat în centrul tematicii lor propria lor activitate ferventă şi devotată, din care şi-au scos singura îndreptăţire de viaţă. Pentru Arghezi, ca pentru atîţi mari meşteri ai veacurilor îndepărtate, artistul este muncitorul unei specialităţi delicate, un artizan. Trecerea de la artizanat la inspiraţie şi de la figura artistului-meşteşugar la aceea a artistului-creator a fost o mişcare a lumii moderne. Din discreţia firii lui, din refuzul atitudinilor pontificale, Arghezi a parcurs drumul invers, neinvocînd pentru sine alte drepturi decît cele ale muncii consacrate cu credinţă şi iubire întocmirilor ei. Dar din această poziţie a găsit calea către toate formele muncii, către toate ostenelile prin care omul, fiinţa obscură a începuturilor, a ajuns să se depăşească pe sine. *Cîntare omului*, al doilea poem ciclic al lui Arghezi, este lauda fiecărei întreceri de sine a fiinţei omeneşti, a aflării graiului, a ridicării pe verticală, a descoperirii cerului şi nemărginirii, a găsirii focului şi a uneltelor, a navigaţiei pe mări, a artei făurită de cele cinci degete ale mîinii omeneşti, a aflării drepturilor omului, lămurite în luptele popoarelor împotriva căznitorilor lor, a marilor invenţii ale omului modern pînă la descifrarea tainei atomului. Niciodată, ca în Cîntarea omului, tema prometeică, a omului făuritor al destinului său, de la Eschil şi Goethe, Shelley şi Hugo, n-a aflat o dezvoltare mai bogată prin varietatea episoadelor ei, mai originală în expresie. Este una din realizările cele mai de seamă ale literaturilor moderne şi, desigur, culmea cea mai înaltă a liricii noastre mai noi, în epoca socialismului, din al cărui îndemn s-au format întinsele ei perspective.

Tudor Arghezi se găseşte astăzi în punctul culminant al uneia din cele mai lungi cariere pe care le cunoaşte literatura noastră. De la sfîrşitul veacului trecut, cînd apăreau primele sale versuri, pînă astăzi, au trecut şaizeci de ani. A venit pe lume în generaţia primilor cititori ai lui Eminescu, căruia i-a consacrat totdeauna un cult fervent şi a cărui creaţie n-a rămas fără folos pentru el. Nu ne putem închipui linia de dezvoltare a literaturii române pînă la

Arghezi, fără să treacă prin Eminescu. Prestigiul verbului românesc şi experienţele poetice supreme au trebuit să se consolideze în Eminescu, pentru a putea da noi rezultate în generaţia următoare. Aprins în focul lui Eminescu, împărtăşit din credinţa, făcută posibilă prin el, în virtuţile limbii şi ale geniului nostru naţional, Arghezi a ajuns însă la o sinteză poetică, absolut originală. Astăzi cînd o considerăm în lunga ei desfăşurare în timp constatăm unitatea ei dar şi vigoarea care i-a îngăduit poetului s-o dezvolte într-o mare varietate de teme şi mijloace. În lunga lui carieră, Arghezi a rămas mereu în mijlocul poporului său, s-a asociat tuturor luptelor lui, i-a exprimat năzuinţele şi i-a hrănit visările. Tinerii de azi se vor putea mîndri odată că au fost contemporanii lui.

Tudor Arghezi la 80 de ani

La 21 mai 1960, Tudor Arghezi a împlinit optzeci de ani. Academia R.P.R. s-a asociat cu acest prilej cuvintelor de preţuire, de simpatie, de respect pronunţate despre Tudor Arghezi, în numeroase instituţii şi în toată presa ţării. Tudor Arghezi este membru al Academiei, şi, luînd parte la adunarea sărbătoririi, instituţia noastră a făcut-o cu mîndria de a putea aduce omagiul ei unuia din cei care o ilustrează cu mai multă strălucire şi cu mai multe drepturi la recunoştinţa generală. Aceste drepturi provin din valoarea operei sale, din rolul pe care l-a jucat în dezvoltarea mai nouă a limbii şi literaturii naţionale, din lunga fidelitate pentru cauza literară şi pentru slujirea poporului român. Dacă nu mă înşel, Tudor Arghezi se găseşte astăzi la punctul cel mai înaintat al vreunuia din drumurile parcurse de un scriitor al tradiţiei noastre. Debutul său coboară în timp pînă în anul 1896 cînd, în suplimentul literar al *Ligii ortodoxe*, ziarul lui Alexandru Macedonski, la 20 octombrie, apăreau primele versuri iscălite de tînărul în vîrstă de 16 ani, Ion Theo. Deci şaizeci şi patru de ani de literatură, un răstimp cu care se pot mîndri puţini alţi scriitori din literatura lumii. În timpul acestei lungi perioade şi cu excepţia celor cîţiva ani de tăcere, cînd scriitorul se căuta sau cînd a lipsit din ţară, Tudor Arghezi a fost mereu prezent în mişcarea literară a vremii, printr-o producţie de o mare întindere şi varietate, menită a pune grele probleme editorului viitor al operelor sale complete. Poet în versuri şi proză, romancier, dramaturg, pamfletar, cronicar artistic, traducător, Arghezi a construit nu numai o operă de o mare originalitate, cu repercusiunile cele mai adînci asupra evoluţiei moderne a literaturii noastre, dar şi una care

constituie reflectarea cea mai completă a epocii în care s-a clădit cu atîta hărnicie, a evenimentelor, a oamenilor, a curentelor de sensibilitate și de idei din această vreme. Niciodată un mare scriitor n-a fost absent din epoca sa. În ce-l privește pe Tudor Arghezi, participarea sa la viața contemporană a fost atît de vie, activă și multiplă, cu rezultate atît de însemnate ca valoare artistică, încît este probabil că, și prin opera lui, timpul nostru va da de știre despre sine generațiilor celor mai îndepărtate ale poporului român.

Ați văzut că lungimea puțin obișnuită a carierei literare a lui Tudor Arghezi se datorește precocității lui. Poetul a arătat severitate față de prima producție a sa, și, astfel, în ultima culegere a versurilor sale, cea mai completă din cîte avem pînă astăzi, publicată în 1959 de Editura de stat pentru literatură și artă, nu intră nici una din poeziile publicate în ziarul lui Macedonski. Poate că această severitate nu se datorește numai libertăților pe care directorul ziarului și le lua față de textele prezentate lui spre publicare. Mă întreb atunci dacă avem noi înșine dreptul să fim severi cu tinerii care am fost odată ? Mi se pare că n-avem acest drept, deoarece nici un tînăr nu-și poate reprezenta pe omul încărcat de ani care va deveni odată și nu-și poate închipui ce ar putea cere de la el insul plin de experiență și de știință, în care se va transforma la un moment dat. Aș pleda deci cauza indulgenței pentru tineri și chiar pentru cei adăpostiți odată în noi, dacă această pledoarie n-ar fi lipsită de obiect în ce-l privește pe Arghezi care, chiar din primul moment al apariției lui în literatură, a făcut impresia cea mai mare. Este sigur că versurile iscălite mai întîi Ion Theo, apoi Ion N. Theodorescu sînt debitoare formulelor literare răspîndite de Macedonski în jurul său, totuși impresia pe care aceste versuri le-au făcut trebuie să fi fost atît de mare, încît maestrul nu ezita să scrie în ziarul său, în numărul din 10 noiembrie 1896 :

„Ion Theo, așa se numește acel care, de un șir de vreme, m-a surprins cu versuri mai presus de vîrsta sa, dar nu mai presus de talentul său... Acest tînăr, la o vîrstă cînd eu gînguream versul, rupe cu o cutezanță fără margini, dar pînă astăzi coronată de cel mai strălucit succes, cu toată tehnica veche a versificării, cu toate banalitățile de imagini și de idei ce multă vreme au fost socotite, la noi și în străinătate, ca o culme a poeticei și a artei".

Generoase și pătrunzătoare cuvinte, doveditoare în cel ce le scria a unei porniri entuziaste a caracterului, care a funcționat așa de rar la alții și în favoarea sa. Ceea ce este cu totul interesant în cuvintele citate este însemnarea impresiei de originalitate, de noutate, pe care o putea face tînărul Ion Theo încă de la apariția lui. Vom regăsi această impresie la toți cei care vor lua de aci înainte contact cu producția succesivă a lui Arghezi. Această impresie va fi motivul interesului pasionat pe care opera argheziană l-a stîrnit, cînd poetul a ajuns la stăpînirea deplină a mijloacelor sale, în sufletul tineretului doritor de drumuri noi ; dar aceeași impresie a fost și pricina greutăților cu care poetul a avut de luptat, pînă cînd opera lui să se propage într-un public din ce în ce mai larg și să obțină adeziunea generală. Noutatea artei poetice a lui Arghezi a cîștigat pe unii, dar a derutat pe alții, și a trebuit ca un public adaptat mijloacelor sale să se formeze în jurul său, a fost

nevoie, mai ales, ca poetul ajungînd la o cunoştinţă mai adîncă de sine să adreseze mesajul său păturilor adînci ale poporului pentru ca el să devină poetul naţional căruia îi aducem astăzi omagiul nostru.

După apariţia lui în presa literară de la sfîrşitul veacului trecut, urmează o epocă de tăcere, în timpul căreia poetul îşi caută un drum al vieţii şi al artei. În scrierile lui Arghezi, mai ales în paginile autobiografice şi în romane, se găsesc destule elemente care, coroborate cu ştiri provenind din alte izvoare, vor putea contribui la reconstituirea biografiei tînărului venit din clasele populare, în luptă cu multele greutăţi legate de orînduirea vremii şi de condiţiile lui particulare. Acest tînăr, mîndru şi curajos, trăieşte ca muncitor, trece printr-un episod monacal, care a lăsat urme în lexicul şi în materialul său imagistic, dar, stăpînit de o chemare înaltă, ştie că forma de viaţă mai potrivită pentru el este aceea a creaţiei literare. În 1904 scoate, împreună cu V. Demetrius, revista *Linia dreaptă*, cu o scurtă apariţie. Publică acum poezii dintr-un ciclu al *Agatelor negre*, omise şi ele din ediţia definitivă a versurilor sale, apoi consideraţii asupra poeziei, în care apără drepturile şi libertăţile artei ; în fine pagini polemice, neînfricate în faţa reputaţiilor celor mai bine stabilite ale zilei. *Linia dreaptă* dispare după cinci numere. Poetul reintră în tăcere. Călătoreşte acum în Elveţia şi Franţa, unde se întreţine singur prin munca sa, trece prin episoade şi înregistrează impresii care vor reveni, uneori după zeci de ani, în versuri şi în pagini de proză. Cine va descrie odată influenţele de viaţă şi cultură sub care a stat poetul în această vreme ? Arghezi creşte acum spre forma lui deplină. Spre sfîrşitul anului 1910 se înapoiază în ţară.

Încă din luna februarie a acestui an, N. D. Cocea face să apară *Viaţa socială*. Revista se bucură de colaborarea lui C. Dobrogeanu-Gherea, propagă ideile socialismului, aduce ecouri din mişcarea socialistă internaţională, luptă pentru votul universal, pentru drepturile ţărănimii, atacă toate inechităţile sociale legate de practica vechiului politicianism. Nu se stinsese încă răsunetul teribilei zguduiri a răscoalelor ţărăneşti din 1907 şi revista menţine amintirea lor, reluînd problemele care nu fuseseră nicidecum rezolvate prin sălbatica represiune îndreptată împotriva ţăranilor răsculaţi. Primul număr al *Vieţii sociale* se deschide cu o poezie a lui Tudor Arghezi, reprodusă dintr-un manuscris încredinţat lui Cocea, încă înainte de plecarea poetului din ţară, şi care era destinat ciclului proiectat al *Agatelor negre*. Inteligentul N. D. Cocea recunoscuse aici ceea ce îi trebuia, un manifest capabil să zguduie din amorţirea ei sensibilitatea burgheză a vremii. Faptul că numele unui poet aproape necunoscut putuse apărea în josul primelor pagini ale unei reviste, în care urma să se perinde nume de seamă din ţară şi din străinătate, face onoare pătrunderii şi curajului lui Cocea. Poezia, reprodusă apoi în toate volumele ulterioare de versuri ale lui Arghezi, sub titlul *Rugă de seară*, a rămas pînă astăzi una din cheile de boltă ale creaţiei argheziene, una din cele capabile să explice situarea ei socială în epocă. Cine dintre cei care au citit-o în momentul apariţiei ei sau la o dată apropiată de aceasta, va putea uita impresia covîrşitoare pe care a primit-o parcurgînd aceste versuri dure, străbătute de

nu știu ce melancolie aspră și tragică ? Este un document al criticismului social, crescut furtunos în unele suflete în preajma și după evenimentele din 1907. Poetul se exprimă în termeni simbolici și aluzivi în care se întrupează revolta lui, dorința de a anula stările prezente, și năzuința lui către o lume mai bună și mai curată. Se adresează infinitului în care aspiră să se piardă, smulgîndu-se din condiția lui limitată și înlănțuită. Vrea să scape din ciclul fatal al gravitației, ca un aerolit, să fie răsplămădit, să destrame pămîntul prin vrăji. Vrea, după cum ne spune prin cuvinte ce nu se pot uita :

„Să-mi fie verbul limbă
De flăcări vaste ce distrug,
Trecînd ca șerpii cînd se plimbă ;
Cuvîntul meu să fie plug
Ce fața solului o schimbă,
Lăsînd în urma lui belșug.
O ! dă-mi puterea să scufund
O lume vagă, lîncezîndă.
Și să țîșnească-apoi din fund,
O alta limpede și blîndă".

Lumea limpede și blîndă, dorită de poet, se vestește prin accentele pline de suavitate, care alternează, în poeziile din *Viața socială*, cu cele ale revoltatului amarnic și tragic. Poetul nu-și recunoaște drepturile nici uneia din formele egoismului uman. Aspirația, nu posesiunea, este nota dominantă a sensibilității lui. Chiar apariția iubitei așteptate este pentru el o pricină de tulburare, în poezia *Melancolie*, pe care o reproducem pentru a marca contrastul marii ei delicateți, cu duritatea accentului în poezia precedentă :

„Am luat ceasul de-ntîlnire
Cînd se turbură-n fund lacul
Și-n perdeaua lui subțire
Își petrece steaua acul.

Cîtă vreme n-a venit
M-am uitat cu dor în zare.
Orele și-au împletit
Firul lor cu firul mare.

Și acum c-o văd venind
Pe poteca solitară,
De departe, simt un jind
Și-aș voi să mi se pară".

Apărea astfel, cititorilor din acele prime momente ale manifestării mature a lui Arghezi, o lume poetică făcută din mari contraste, susținută de o extraordinară tensiune, un suflet dispunînd de o curbă foarte largă a simțirii, mai bogat și mai dramatic decît la toți cei care dădeau vești despre ei în

poezia vremii. Contactul cu opera noului poet a fost pentru cîțiva cititori, dar nu pentru mulți o revelație. Ibrăileanu îl remarcă, fără semnătură, în miscelaneele *Vieții românești,* care își deschide curînd paginile ei poetului și cronicarului.

Intrarea în presa zilnică și în publicistica militantă, în perioada care începe acum, permite scriitorului să arate laturi pînă atunci mai puțin manifeste ale temperamentului său. Fire combativă, coboară în vălmășagul evenimentelor și opune vremii nu atît o viziune principială asupra lucrurilor, cît mai ales expresia unui temperament bucuros de luptă, slujit de mijloacele unui prozator artist. În *Cronica,* revista săptămînală pe care, din februarie 1915, începuse să o scoată împreună cu Gala Galaction, Arghezi declară că nu intenționează să aplice un program. Cu toate acestea, precizează scriitorul, *„nu vroim să se înțeleagă că deschidem cititorului chibzuit, aceste pagini cu indiferență. Fără patimă, să trăiască nu merită nimic, spațiul măcar al unei clipe. Noi aducem ceva mai mult, o emoție"*. Tematica revistei va fi, în același timp, politică și literară. Dar redactorul anunță că va asocia cele două sfere. Se naște astfel în literatura noastră, pamfletul ca gen literar. *Cronica* lui Arghezi păstrează valoarea unui document al luptelor politice în epoca neutralității României, în ajunul primului război mondial. Pentru evoluția literară a scriitorului, colecția revistei ni-l înfățișează cîștigîndu-și mijloacele de prozator, dezvoltînd stilul lui atît de original.

Cronica conține puține poezii de Arghezi, dar dosarele sale nu încetaseră să se îmbogățească cu compuneri poetice noi, și cînd, după sfîrșitul războiului, scriitorul suportă detențiunea pentru opinii politice, geniul lui poetic se desfășoară cu fecunditate. Prozatorul dublează pe poet. Începe a se construi o operă bogată, prin contribuția fiecărei zile, dar și prin lucrări de mai lungă durată. Epoca își dobîndește una din reflectările ei incisive. În închisoare, poetul descoperă prin contact direct și săgetător suferința populară. Crește în fața noastră statura unui răzbunător. Scriitorul începe a fi nu numai admirat, dar și temut. El își creează o formă literară proprie, capabilă să exprime reacția spontană la actualitate, cadrul contactului neîntrerupt cu epoca, **tabletele** lui, pe care le tipăresc diferite publicații ale opoziției, dar și un organ propriu, *Biletele de papagal,* apărute în două serii. Scriitorul spune lucrurilor pe nume, extinde sfera proprietății în exprimare dincolo de marginile convenției literare. I se răspunde, din tabăra celor amenințați de masivitatea atacului, prin acuzații furioase, dar destul de ipocrite. Ofensa delicatețea moravurilor scriitorul justițiar și amar sau cel care nara anecdota frivolă și obscenă sau profera injuria cea mai grosolană în cluburi și în Parlament? Se cere arestarea poetului satiric. Arestarea nu se produce însă acum, ci în momentul în care în regimul războiului, slugarnic față de puterea străină instalată în țară, scriitorul dă expresie revoltei populare, publicînd un răsunător pamflet împotriva agentului diplomatic hitlerist, un oarecare Killinger, care dirija regimul de exploatare, de corupție a caracterelor, de însîngerare a țării. Este o pagină de oralitate populară, în care masele își recunoșteau gîndurile și cuvintele lor, înălțată spre final în frazarea poetică a unei noi *Cîntări a României* :

„Mi-a ieşit o floare-n grădină, ca o pasăre roşie rotată, cu miezul de aur. Ai prihănit-o. Ţi-ai pus labele pe ea şi s-a uscat. Mi-a dat spicul în ţarină cît hulubul şi mi l-ai rupt. Mi-ai luat poamele din livadă cu carul şi te-ai dus cu ele. Ţi-ai pus pliscul cu zece mii de nări pe stînca izvoarelor mele, şi le-ai sorbit din adînc şi le-ai secat. Mocirlă şi bale rămîn după tine în munţi şi secetă galbenă pustie în şes — şi din toate păsările cu graiuri cîntătoare, îmi laşi cîrdurile de ciori".

Instalarea regimului popular, după sfîrşitul războiului, îl găseşte pe poet pregătit sufleteşte. Aparţinînd unui curent al opoziţiei, exercitînd de-a lungul întregii lui cariere o critică cu zeci de ascuţişuri împotriva unei orînduiri ale cărei vicii le cunoştea prea bine, le biciuise adesea şi contribuise a le şubrezi, i-a trebuit însă lui Arghezi un timp de reflecţie, de punere în relaţie a elementelor, pentru a înţelege deplin bazele de dreptate ale noii aşezări a ţării şi marele elan constructiv, menit să înalţe atît de sus civilizaţia generală în jurul nostru. Aniversarea răscoalelor ţărăneşti, în 1957, faţă de care eliberarea ţărănimii sărace, prin faptele noii orînduiri, însemna sfîrşitul unui lung proces, abia acum, după jumătate de secol, inspiră poetului ciclul de poeme intitulat cu data răscoalelor. El aude apelul la activitate, la construcţie, la creaţie, se pătrunde de valoarea lui umană, îl coboară în sine, îl hrăneşte cu toate puterile genialităţii lui poetice şi îl restituie poporului în forma poemului ciclic *Cîntare omului,* proslăvire a muncii prin care omenirea s-a desprins din animalitate şi n-a încetat să se desăvîrşească. Cele două opere din urmă ale lui Arghezi fac parte dintre cele mai importante ale întregii lui creaţii şi ele sînt cele în care poetul, ridicîndu-se deasupra conflictelor lui, deasupra sfîşierilor intime cu rol hotărîtor în fixarea profilului dramatic al personalităţii sale, regăseşte liniştea şi grandoarea, prin însoţirea cu aspiraţiile profunde ale poporului, într-unul din cele mai însemnate momente ale istoriei lui. Tudor Arghezi a rămas tot timpul prezent în mişcarea literară. Este prezent şi astăzi. Citim în fiecare zi noile sale poeme, comentarii, amintiri. Opera sa se îmbogăţeşte necontenit. Pînă cînd s-o putem regăsi adunată şi s-o studiem cu înlesnire în viitoarea lor ediţie completă, o aflăm în publicaţiile mai vechi şi în volumele, atît de cerute, prin care editurile de astăzi aduc la cunoştinţa generală părţi mai mult sau mai puţin întinse din ea. Dar chiar atît cît stă astăzi la îndemîna tuturor, este suficient pentru a desprinde trăsăturile generale ale acestei opere, pentru a înţelege rolul ei în dezvoltarea artei şi a limbii literare româneşti, pentru a preţui valoarea ei în cadrul literaturii naţionale şi universale.

Opera lui Tudor Arghezi este a unui poet liric. Lirismul o străbate în întregime. Chiar cînd se ocupă de situaţii obiective şi de idei generale, interesul literar al expunerii provine din expresia reacţiei lui emotive şi din felul în care datele obiective se compun într-o viziune personală a lucrurilor. Astfel, deşi a scris în afară de poezii nenumărate pagini de comentarii, amintiri, cronici, pamflete, romane, naraţiuni mai scurte, toate pot fi socotite, deopotrivă, expresii lirice, poeme. De aceea, caracterizarea operei lui Arghezi trebuie să pornească de la poezia lui. Aci, în volume precum *Cuvinte potrivite,*

Flori de mucigai, Hore, Stihuri pestrițe, 1907, Cîntare omului și în celelalte cicluri, pe care le întrunește acum volumul de la E.S.P.L.A., găsim cheia înțelegerii întregii opere argheziene.

Poet liric, în primul rînd, Arghezi a rămas tot timpul în contact cu epoca, însoțind-o cu reacția sa viguroasă și manifestînd tendințe orientate către viitor. Nu există poziție literară mai străină de poezia argheziană decît aceea a turnului de fildeș. Chiar cînd a fost închis într-un turn, poetul a rămas în legătură cu lumea din afară, și, după cum ne-o spune într-una din bucățile lui cele mai cunoscute, în *Prințul*, el a simțit cum îi crește sabia la coapsă. Este un poet luptător, deschis loviturilor și întorcîndu-le, un poet în luptă cu epoca și cu sine însuși, ceea ce înseamnă tot în luptă cu vremea contemporană, deoarece, plasat în realitatea complexă, un artist nu se poate sustrage tendințelor contrarii pe care societatea le trimite în sufletul său și nu poate evita conflictele lăuntrice. Prezența conflictelor, incomensurabilă cu placiditatea și platitudinea, este manifestarea fecundității interioare și garanția că pacea și certitudinea, atunci cînd vor fi găsite, se vor fi ridicat din adîncimi și vor purta nimbul de glorie al luptelor victorioase. Așa s-a întîmplat și cu Arghezi.

A luptat deci cu epoca încărcată de injustiție și a găsit simboluri grandioase pentru a exprima această luptă : pe vraciul care-și cunoaște puterile capabile să schimbe orînduirea lumii ; pe voievodul vechimii, pe Vlad-Țepeș, crud, dar cuminte în cumpănirea pedepselor meritate de boierii și vlădicii vremii ; pe prințul, pomenit mai sus, închis în turnul morții, ascultînd în *„noaptea de safir și lut“* nechezatul calului, tovarășul vechilor bătălii, și simțind cum îi crește sabia răzbunătoare ; pe Satan priveghind pe țărmurile lumii și azvîrlind disprețul său Europei burgheze, aceleia care pornise primul război mondial și se pregătea să aprindă pe cel de-al doilea. Lupta și revolta poetului sînt ale șirului de iobagi, din care descinde și pe care îi exprimă acum, cu farmecele artei, distilate din asprimea graiului străbun, așa cum ni se spune în *Testament*, poezia din fruntea *Cuvintelor potrivite*, limpede luare de cunoștință a tendințelor profunde ale poetului, hotărîtoare pentru înțelegerea operei lui.

A luptat cu sine. *Psalmii* lui Arghezi aduc mărturia cea mai patetică a conflictelor lui. A trăit în el o nevoie deznădăjduită de certitudini supreme, de atingere a absolutului : *„Vreau să te pipăi și să urlu : Este“*. Uneori a simțit pornirea luciferică a unui *„tîlhar de ceruri“*, îndemnat să jefuiască tăria împreună cu vulturii. A auzit în el o chemare înaltă, *„o neliniștită patimă cerească“*. Dar a sosit vremea îndoielilor. Divinitatea nu s-a rostit decît pentru a-și vesti asprimea. Întîrzie să se arate, ca altădată în sacrele legende. Anii mor și vremurile pier în așteptarea minunii. Uneori se simte *„singur și pieziș“*, ca un *„copac pribeag uitat în cîmpie“*. Îl apasă o oboseală ucigătoare. Universul îi apare prădat de podoabele și roadele lui, cu prunci orbi și muți, cu albine care aduc otravă în stupi, cu izvoare înăcrite și struguri scămoși, cu bronzul clopotelor prefăcut în scrum. *(Triumful)*. Pe larga curbă a simțirii poetului s-au succedat stările unui suflet neobișnuit de bogat, nu ușor de adus la unitate. Cine va putea domina vreodată întreaga lume de afecte și de expresii ale lor în poezia argheziană ? De pe acum se poate spune că Arghezi a dispus de cea mai vastă gamă de simțiri cunoscute în literatura română.

Căutarea infructoasă a transcendenţei l-a dus pe poet, pînă la urmă, la tăgăduirea obiectului ei. Ultimul psalm al lui Arghezi a fost al negaţiei. Opreliştile impuse căutării sale au dovedit poetului inanitatea obiectului căutat : „*Oriunde-ţi pipăi pragul, cu şoapta tristei rugi, / Dau numai de belciuge, cu lacăte şi drugi. / Învierşunat de piedici, să le sfărîm îmi vine ; / Dar trebuie, -mi dau seama, să-ncep abia cu tine*". Dar mai demult gîndul lui fusese chemat spre lumea de aici, spre frumuseţea ei firească şi spre aceea obţinută de munca şi îndemînarea omului. A notat aspecte ale naturii, lumea pardosită cu lumină, linţoliile sfîşiate de vîntul toamnei, brocartul norilor în copaci, luna mîncîndu-şi păunii, grădinile cu beteala fîntînilor purtate pe mîini de îngeri, murmurul parcului care se roagă... Acuitatea senzorială a poetului este dintre cele mai uimitoare, dar ea distinge, mai mult decît aspectele închegate şi stabile, ceea ce este pe cale să se nască, să dispară sau să se transforme. Este o viziune înrudită cu aceea a pictorilor moderni, despre care a scris de atîtea ori cu înţelegerea cea mai fină pentru arta lor.

În natura animată, poetul iubeşte ceea ce este gingaş şi umil, ceea ce provoacă emoţia şi zîmbetul duioşiei. Un păianjen revine din drumul lui către casa-i prinsă de urcior. Este de-o fiinţă cu omul ; dar micimea lui ruşinează mărimea omului. „*De ce-oi fi atît de mare ? / De ce-i el atît de mic ?*" A căzut în marginea drumului o albină, ucisă de sarcina chemării. Pe braţul poetului s-a lăsat un fluture cu trupul de catifea. Cucuvaia nu este o pasăre funebră. Poetul a înţeles perplexitatea privirilor ei, „*îngheţate de uimire, (privind) în suvenire*", glasul ei premonitor, destinu-i pribeag. La fereastra luminată s-au strîns „*valuri, ploi, ninsori de fluturi*". Licuriciul este, pentru a ne exprima mai departe cu imaginile poetului, o stea în iarbă, o scînteie din candela schitului, fugită pe gura cheii, o za din pieptarul fetii de împărat, mărgăritarul din degetul ei. Pisicile se opresc în straturile grădinii, ascultînd parcă un murmur pierdut. Brotăcelul este geamăn cu frunza. Zmeul, dogul de vînătoare, e uşor ca fulgul de păpădie, iute ca glonţul, elegant ca un cocor. Greierele cîntă din sîrma lui veche şi întrerupe somnul omului mînios. Dar poţi ucide pe un cîntăreţ ? Vrăbiile vin să ciugulească din farfuria cu mei, întinsă parcă de mama lor. Mîţa, gîsca, iada, toate animalele curţii apar pe rînd. Poetul trăieşte într-un univers domestic, în care înfăţişările şi moravurile vieţuitoarelor îi sînt bine cunoscute, le urmăreşte cu atenţie amuzată şi le cuprinde în raza simpatiei lui.

Înaintarea către om a fost adeseori o pricină de suferinţă. Nu este oare tandreţea pentru natura umilă ceva ca balsamul alinător pe rănile amărăciunii sociale ? Se întîlneşte în poezia lui Arghezi nu numai revolta împotriva cruzimii, a tiraniei, a exploatării nesăţioase, dar şi bruscheria faţă de inoportuni, de imbecili, de pedanţi, de poltroni şi de ipocriţi. Caricatura socială este unul din genurile poeziei argheziene. Dar dedesubtul diformităţilor sociale ale vechilor orînduiri, persistă exemplarul uman popular, a cărui vigoare se încunună adeseori cu floarea vitalităţii, cu frumuseţea şi graţia. În închisoare, chiar mort, Ion e frumos. Rada joacă cu soarele-n păr şi arată statuia ei de chihlimbar. Umanitatea închisorilor, în care s-au adunat deopotrivă şi

„cei care culcă pe bogați și cei care scoală pe săraci", este descrisă cu accente naturaliste. Dar cînd atinge poporul muncitor, pe țăranul care asigură hrana tuturor și continuitatea poporului, pe cel însoțit prin fapta lui cu universul întreg și cu veșnicia, glasul poetului s-a înălțat încă mai dinainte pentru a cînta, în *Belșug*, cea mai măreață odă ridicată vreodată țăranului muncitor român :

„El, singuratic, duce către cer
Brazda pornită-n țară, de la vatră.
Cînd îi privești împiedicați în fier,
Par, el de bronz și vitele-i de piatră.

Griu, popușoi, săcară, mei și orz,
Nici o sămînță n-are să se piardă.
Săcurea plugului cînd s-a întors
Rămîne-o clipă-n soare ca să ardă.

Ager, oțelul rupe de la fund
Pămîntul greu, muncit cu dușmănie
Și cu nădejde, pînă ce, rotund,
Luna-și așază ciobul pe moșie.

Din plopul negru, răzimat în aer,
Noaptea, pe șesuri, se desface lină,
La nesfîrșit, ca dintr-un vîrf de caier,
Urzit cu fire de lumină.

E o tăcere de-nceput de leat,
Tu nu-ți întorci privirile-napoi,
Căci Dumnezeu, pășind apropiat,
Îi vezi lăsată umbra printre boi".

A sosit vremea socialismului. A învins ideea că munca singură asigură drepturile omului în cetate. Creația colectivă schimbă fața țării și garantează celor ce muncesc libertatea față de exploatare, existența potrivită cu demnitatea omului, conform cu idealurile elaborate în întreaga istorie a culturii. Știința își întinde stăpînirea asupra naturii, predă puterii omenești toate energiile firii și pe cea mai ascunsă, dar cea mai uriașă dintre ele, pe aceea care ține laolaltă elementele. Se fac pașii hotărîtori către eliberarea omului din cătușele muncii sfărîmătoare, adică a aceleia făcute în folosul altora și cu istovirea celui care-o face. Se deschide era îndrumării omului către destinul lui spiritual. Spațiul cosmic începe a fi cucerit și raportul omului cu universul se modifică esențial. Ne găsim în momentul însumării și încununării tuturor marilor rezultate ale speciei noastre, în lupta milenară cu natura. Tudor Arghezi evocă epopeea civilizației în *Cîntarea omului*, cîntare, adică, adresată omului, geniului creator, măreției destinului omenesc ; la origini omul n-a fost însoțit decît de umbra lui, adică de noaptea începuturilor și de zădărnicia lui,

omul nu vorbea, şi singurul cuvînt auzit era al vîntului prin lumea deşartă. Dar fiinţa sumbră s-a ridicat şi a privit, din depărtare, întîia ei lumină. Mîinile i-au fost atunci eliberate. Omul fură focul şi-l întreţine. În jurul flăcării de pe vatra, devenită altar, înţelege că trebuie să se învingă pe sine. Născoceşte uneltele, cuţitul şi securea, ferăstrăul şi secera, acul, roata şi luntrea. Corăbiile alunecă pe apă, ard cuptoarele, ciocanul pe ilău îndoaie fierul. Apare munca, şi omul simte înălţîndu-se în el puteri nebănuite. Mîna lui se desface ca o floare, bogată în îndemînări, în taine, în legăminte. Creşte limbajul gesturilor, al privirilor. O prezenţă adîncă se vădeşte în privirile omului, capabilă de dragoste şi milă. Se iveşte în el neliniştea, tristeţea, dorul, căutarea : *„În liniştea fãpturii erai neliniştit / Uitîndu-te cocorii că zboară-n asfinţit"*. Omul descoperă omenirea. Fãpturile umane se adună între ele şi se supun stăpînirilor. Se desfac seminţiile şi neamurile, limbile şi ţările. Apar vrăjmăşiile din lăuntrul lor şi dintre ele, aţîţate de cei care stăpînesc mai bine peste dezbinare. Sînt născocite motivele supunerii. Cuvine-se ca unii să fie puterea făptuitoare, şi ceilalţi spiritul care o conduce. Cei din urmă predică celorlalţi resemnarea şi blîndeţea, aşteptarea răsplăţilor în altă viaţă. Dar împilaţii au înţeles puterea numărului lor. Tronurile au început să se prăbuşească. Dezvoltarea tehnicii înmulţeşte puterea omului, duce gîndul la mii de poşte într-o secundă : *„Secunda-ntrece veacul şi timpul se-ncovoaie"*. Este explorat cerul, adîncul oceanelor ; ţara omului devine pămîntul întreg. Noul Prometeu a descoperit puterea închisă în atom, şi cu ea poate să întinerească omenirea sau s-o scufunde : *„E timpul, slugă veche şi robul celui rău, / Tu, omule şi frate, să-ţi fii stăpînul tău"*. Omul îşi stăpîneşte acum destinul. Începe istoria omenirii.

Cîntarea omului este un poem prometeic, pe linia care porneşte din povestirea mitului la Hesiod şi Platon şi, continuînd prin Lucian, prin Goethe şi Shelley, reprezintă acum produsul interpretării lui socialiste, o expresie artistică a umanismului socialist. Poetul a pus la contribuţie unele din datele ştiinţei materialiste, ca de pildă atunci cînd evocă rolul activităţii manuale, a mîinii, în desăvîrşirea tipului omenesc. Dar nu numai atît, patosul întreg al poemului este socialist, prin tot ce aduce el ca magnificare a muncii umane, a ştiinţei şi tehnicii, a înfrăţirii maselor muncitoare, menită a aduce eliminarea vechii alienări a omului în regimurile de exploatare, şi a face din om diriguitorul istoriei lui. Mitul prometeic se completează astfel ca eposul devenirii umane, dar nu prin evocarea civilizaţiilor succesive ca în *Legenda secolelor* a lui Hugo, în *Tragedia omului* a lui Madach, în *Memento mori*, poemul lui Eminescu, produse poetice ale istorismului secolului al XIX-lea, ci prin generalizare filozofică şi lirică, inspirată fără îndoială de Marx şi de ştiinţa marxistă. *Cîntare omului* ne apare astfel ca una din cele mai însemnate opere poetice apărute în noile culturi socialiste ale lumii şi, prin puterea ei mitică şi vizionară, manifestă în nenumăratele episoade poetice ale compunerii, drept una din cele mai de seamă contribuţii literare ale socialismului la cultura lumii întregi. Acest poem va trebui studiat cu de-amănuntul, şi multele lui frumuseţi vor trebui actualizate în conştiinţa literară generală. Este una din datoriile criticii noastre.

Legătura poetului cu socialismul s-a făcut în chip firesc, deoarece el s-a simţit totdeauna aparţinînd lumii muncii, ca artizan al verbului, după cum a declarat-o de atîtea ori. Poziţia aceasta s-a manifestat chiar în titlul primei culegeri de versuri, *Cuvinte potrivite*, unde, prin discreţie, scriitorul nu dezvăluieşte din îndeletnicirea lui literară decît latura lui de meşteşug, acoperind mesajul poetic atît de tulburător sub un văl de modestie. Munca literară a produs în opera lui Arghezi numeroase consecinţe, ca teme, lexic, imagini. În atelierul lui literar s-au format reprezentări, proiectate de el asupra lumii, astfel încît metaforele scrisului, ale cărţii, ale tiparului sînt dintre cele mai caracteristice ale operei argheziene. Am grupat o parte din acest material în alt studiu. Aici nu vreau să amintesc de altfel cu singurul răgaz îngăduit de împrejurarea de astăzi, decît ceea ce a rezultat din lunga activitate a lui Arghezi pentru dezvoltarea artei şi limbii literare.

O primă caracteristică a limbii şi artei lui Arghezi este atitudinea lui faţă de convenţia literară, de locul comun, de asociaţiile prestabilite de cuvinte. Nici unul din termenii sau din zicerile răspîndite de poeţii anteriori, mai cu seamă de Eminescu, care, prin importanţa contribuţiei lui, a dominat întreaga artă literară pînă la ivirea lui Arghezi, nu se mai găsesc la acesta. Nimic sau aproape nimic, căci cele cîteva infiltraţii eminesciene, pe care un critic le-ar putea semnala pe alocuri, n-au alt rost decît a ne face să apreciem mai bine însemnătatea inovaţiei argheziene. Această inovaţie constă, mai întîi, în ineditul asocierii cuvintelor, de pildă a substantivului cu epitetul. Notez într-o singură poezie (*Heruvim bolnav*) asocieri niciodată întîlnite, precum **laptele amar şi agurid, aromele de vin şi undelemn** (ale vîntului unei seri), **nămoluri fierte, grele, de asfalt** etc. Imaginea este uneori paradoxală prin apropierea unor termeni contradictorii sau necoordonabili, ca atunci cînd poetul notează cu privire la prezenţa unanimă a imaginii unei logodnice iubite ; **În fiecare sunet tăcerea ta se-aude, / În vijelii, în rugă, în pas şi-n alăute** (Cîntare). Cine a mai spus vreodată **noaptea de safir şi lut** (Prinţul), pentru a desemna împreună opacitatea nopţii şi slaba reverberaţie a stelelor ei ? Cine a mai vorbit despre **odăjdii de brumă şi soare** (*Inscripţie pe Biblie*), despre **ţărîna vocilor străbune** (*Arheologie*), despre **spiţele de roată crăpate de lumină** (*Restituiri*), despre **turla leşinată-n aer** (*Biserica din gropi*), despre **şoimii de scrum şi de nisip** ai unui vînt mare în pustiu (*Psalmul de taină*), despre **otrava gîndirii şi-a vegherii** (*Tu nu eşti frumuseţea*), despre **Murmure cu silabe de lumină / Şi vorbele de ceaţă şi răcoare** (*Interior de schit*). Prin astfel de legături neaşteptate de cuvinte, poetul a creat imagini cu o mare putere de evocare şi a îmbogăţit mult energia expresivă a limbii noastre.

Această limbă este clădită din aceleaşi contraste pe care, în ordine tematică, le-am observat mai înainte, ca una care îmbină sectorul ei aspru, cu unele forme regionale munteneşti, cu multe locuţiuni familiare, apoi termenii drastici, excluşi mai înainte din limbajul poetic, cu sectorul ei suav şi pur. Interesant este de urmărit, în această privinţă, alternanţa cuvintelor din cele două sectoare ale limbii într-un pasaj al *Testamentului*, foarte lucidă evocare a limbii argheziene, aşa cum poetul a pus-o la dispoziţia revoltei şi a aspiraţiei lui către puritate. Vorbind despre limba aspră a strămoşilor poetul scrie :

„Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Şi leagăne urmaşilor stăpîni,
Şi frămîntate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri şi-n icoane.

Făcui din zdrenţe muguri şi coroane,
Veninul strîns l-am preschimbat în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere,
Am luat ocara, şi torcînd uşure,
Am pus-o cînd să-mbie cînd să-njure".

Remarcabilă este, pentru cine studiază lexicul arghezian, puterea lui concretă, materialitatea lui. Cînd este vorba ca poetul să exprime ideea cîntecului de vioară, el scrie : **Orişicum lăuta ştie să grăiască / De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde** (Psalm). **A apăsa** şi **a ciupi** sînt verbe înzestrate cu un coeficient de materialitate concretă mult mai mare decît **a cînta** şi, folosindu-le, poetul asociază expresia sa cu o senzaţie materială, înregistrată de oricine. Tot aşa cînd se vorbeşte despre **şesul blajin şi gras** (*Plugule*), despre **praful stîrnit de turme şi desime**, despre bivoli ca **năvală de şuier, de suflet, de carne** (*Prigoană*), despre oraşele ca nişte **bulgări şi gheme** (*Cenuşa visărilor*), despre **pămîntul greu, muncit cu duşmănie** (*Belşug*), despre **mirezme pipărate şi movile de crizanteme** ale iernii cu multă zăpadă (*Din nou*) etc. Prin astfel de notaţii, lumea materială pare a fi adusă sub simţurile cititorului, sub pipăitul, gustul şi mirosul său. Cuvintele evocatoare de amintiri sensibile, materiale, alcătuiesc o altă caracteristică a lexicului arghezian.

Nu mai puţin importante au fost inovaţiile lui Arghezi în domeniul construcţiilor, mai întîi prin multele lui dislocări sintactice, adică prin mutarea membrelor frazei din locurile stabilite de topica curentă, ca în exemplele : **darurile acum, ale zăpezii** (*Lumină lină*) ; **zigzagul, pe stînci de tibişir** (*Poate că este ceasul*), **platoşa-i pătată, pe care odihniseşi, cu rachiu** (*Inscripţie pe un portret*), **Şi cu ochii-n facla plopilor cerească** (*Niciodată toamna...*) şi altele multe. Prin despărţirea cuvintelor totdeauna împreună în topica curentă, limba lui Arghezi a dobîndit un mare grad de flexibilitate, de supleţe. Valoarea procedeului a fost recunoscută de poeţii mai tineri, care l-au folosit la rîndul lor.

Altă caracteristică a limbii lui Arghezi este conciziunea ei, obţinută uneori prin folosirea substantivului ca adverb, ca în exemplele : **Frunza toamnei... Întinsă-n şes pustiu velinţă** (*Înviere*), **Întinde mîna, piatră, şi tihnit** (*Interior de schit*), (*Cineva*) **să treacă rază, ager şi curat** (*Miez de noapte*) etc. Şi acest procedeu a cunoscut o largă difuzare. Arghezi obţine de altfel conciziunea prin stilul lui imagistic. Astfel, cînd poetul vorbeşte despre „*Seara răzvrătită care vine / De la străbunii mei pînă la tine*" (*Testament*) imaginea **seara răzvrătită** înseamnă o situaţie, care n-ar fi putut să fie altfel exprimată decît printr-o înşiruire mult mai lungă de cuvinte : **lungul trecut de întuneric**

și de anonimat în care s-a format răzvrătirea iobagilor. Dar stilul lui Arghezi nu este nici analitic nici retoric. Caracteristica lui principală este puterea de evocare, obținută printr-un metaforism mult mai bogat decît al tuturor poeților anteriori. Citiți o poezie ca *Parada* și veți rămîne uimiți de abundența extraordinară a metaforelor care se prezintă imaginației sale, atunci cînd descrie lumea gîzelor adunate la lumina lămpii. Aceste metafore sînt culese din toate domeniile, din ale fenomenelor naturale (**valuri, ploi, ninsori de fluturi**), din lumea animală (**pui de porumbei, lăstuni, șopîrle, ciute, cerbi, căprioare, uliu** etc.), din artele decorative (**paftale, zale, inele, chenare**), din materialele artistice și pietre prețioase (**smalț, lac, poleială, smaralde** etc.), din obiecte fabricate (**mărțișoare, bumbi, cuișoare, ac de gămălie**), din semne grafice (**chirilică, alfabete, punct de întrebare, slove egiptene**), din materiale textile (**atlaz, borangic, catifele**), din lumea omenească (**crăiasă, mitropolit, mireasă, paiață**). Omit, desigur, cîteva categorii, dar și cele amintite pot arăta îndestul mulțimea și varietatea domeniilor în care poetul își găsește comparațiile, bogăția neobișnuită a fanteziei lui. Dezvoltarea metaforică este o altă caracteristică a stilului arghezian. Poetul nostru gîndește de fapt metaforic, prin imagini, și marea impresie produsă asupra contemporanilor a făcut ca, după el, să nu se mai poată scrie poezie analitică și retorică, adică, de fapt, poezie prozaică. Rolul lui Arghezi în dezvoltarea limbii și artei noastre literare a fost deci acela de a fi anexat poeziei un sector lexical, pe care convenția literară îl respingea mai înainte, de a ne fi dat, prin contrastele vocabularului, o limbă plină de dramatism, sporită în vigoarea ei, de a fi înzestrat cuvîntul cu o mare concretitudine, de a fi sporit suplețea și conciziunea construcțiilor, de a fi dezvoltat metaforismul, de a fi stabilit mijloacele proprii ale gîndirii poetice. Prin această multiplă contribuție adusă artei literare, se poate spune, cu deplin temei, că Tudor Arghezi este cel mai mare poet român în epoca de după Mihai Eminescu.

El este și un mare poet al literaturii contemporane a lumii întregi. Puțini alți poeți ai generației lui, din alte literaturi naționale, îi pot sta alături prin energie expresivă, prin fecunditatea fanteziei, prin caracterul atît de uman al mesajului poetic, adresat unui popor întreg și menit să sprijine luptele acestuia pentru libertate și dreptate. Acest mesaj nu este numai național, mai ales în producția mai nouă a poetului, capabilă să indice omenirii întregi căile creației și ale păcii. Desigur, comparația și ierarhizarea valorilor poetice este o operație anevoioasă. Dar, gîndindu-mă bine, mi se pare că puțini din poeții care trăiesc astăzi dețin aceeași treaptă a valorii ca poetul nostru. Este foarte probabil că unul din cei mai de seamă poeți contemporani este un român, că s-a născut acum 80 de ani în părțile Gorjului, că a trăit în mijlocul poporului său, i-a perfecționat limba și i-a înălțat arta, i-a înțeles suferințele și i-a susținut luptele. Acest poet român este Tudor Arghezi.

Eminescu şi Arghezi

De la Mihai Eminescu, poezia lirică românească n-a cunoscut o altă realizare mai de seamă, marcată de o originalitate mai puternică şi cu repercusiuni mai întinse asupra întregului scris literar al vremii decît aceea a operei lui Tudor Arghezi. Asocierea celor două nume a devenit una din formulele curente ale criticii literare şi chiar ale simplelor consideraţii de amatori, fiindcă ea corespunde sentimentului general al publicului, care, comparînd între ele operele celor doi poeţi şi răsunetul stîrnit de ele, a trebuit să constate înalta treaptă ocupată de ambele opere. Nu ne vom lăsa ademeniţi deci de întrebarea atît de rău pusă relativ la eventuala depăşire a unuia dintre marii poeţi de către celălalt. Stabilirea ierarhiilor în poezie, în marea poezie, este o operaţie din cale afară de stîngace şi în care n-ajung să se afirme decît afinităţi subiective, greu de justificat. Goethe a spus odată că poezia se găseşte, în fiecare moment, la ţinta ei, astfel încît este cu neputinţă să consideri una din realizările ei de seamă drept pregătirea celei următoare sau ca pe o culme de la care începe declinul. Astfel de gradaţii nu se pot stabili decît între creaţii de valoare inegală, nu şi între cele care aparţin aceluiaşi rang.

Este tocmai cazul poeziei lui Mihai Eminescu şi a lui Tudor Arghezi. Ambele au apărut într-un moment în care arta literară a poeţilor lăsase în urma lor un drum părăsit de ei pentru a începe unul nou. Eminescu venea după poeţii paşoptişti, după Eliade, după Alecsandri, după Bolintineanu. Primele poezii ale lui Eminescu sînt încă debitoare vechii arte poetice. Curînd însă Eminescu părăseşte lexicul şi procedeele înaintaşilor, pentru a găsi pe ale sale şi pentru a începe astfel, o fază nouă în dezvoltarea artistică a poeziei româneşti. Arghezi aparţine, prin începuturile sale, epocii post-eminesciene. Se

pot stabili şi în poezia lui Arghezi unele infiltraţii provenite din opera marelui predecesor, dar puţine şi rare, încît ele nu trag greu în cumpăna în care autorul *Cuvintelor potrivite* a aruncat greutatea originalităţii sale şi a făcut ca acul balanţei să se oprească în faţa altui semn. Dintr-un anumit punct de vedere se poate deci spune că rolul istoric al lui Arghezi a fost să depăşească eminescianismul prezent încă în operele atîtora dintre poeţii generaţiei lui. Limba lui Arghezi este alta decît aceea a lui Eminescu, şi tematica şi modul de a gîndi poetic, şi mijloacele de artă sînt altele. Renovarea liricii româneşti, smulgerea ei de pe căile unde o fixase marea influenţă a poetului *Luceafărului*, este consecinţa cea mai importantă produsă de afirmarea lui Arghezi încă din al doilea deceniu al secolului nostru.

Devenit independent faţă de eminescianism, Arghezi a exercitat totuşi o înrîurire egală cu a înaintaşului său, în direcţia renovării limbii şi a artei literare. Trebuie spus, de altfel, că această înrîurire a lucrat nu numai asupra poeţilor, dar şi asupra altor mulţi scriitori români din ultimele trei sau patru decenii. Ibrăileanu avea obiceiul să spună : *„într-un fel s-a scris înainte de Arghezi, altfel după el“*. Observaţia aceasta are nevoie de o întemeiere lingvistică şi estetică, pe care nu ne îndoim că studiile argheziene aflate astăzi la începuturile lor, o vor aduce, pentru a transforma în certitudine ştiinţifică ceea ce astăzi nu este decît obiectul unui sentiment general, dar vag. Acei care se vor însărcina cu dovezile de rigoare, vor trebui să pornească tot de la comparaţia cu Eminescu, adică de la creaţia aceluia faţă de care s-a precizat contribuţia argheziană.

Cercetătorii vor trebui să arate că deosebirea dintre cei doi poeţi provine, mai întîi, din momentul lor social şi istoric, deosebit. Eminescu este poetul unei epoci în care apar, în societatea românească, conflicte puternice, manifestate în mişcările ţărăneşti ivite curînd după moartea poetului, pentru a culmina în marea zguduire de la 1907. Sentimentul de neadaptare a poetului la epoca sa, înţeles limpede de contemporani, de Gherea, de Vlahuţă, i-a colorat întreaga operă. Între 1870 şi 1880 nu se va putea întrezări încă în ce chip se va rezolva tensiunea socială aflătoare la temelia operei eminesciene, aşa încît poetul face să alterneze protestul său, de pildă, în *Scrisori*, cu refugiul în reflecţia pesimistă asupra soartei omeneşti sau în resemnare stoică. După 1907, cînd începe să se afirme geniul lui Arghezi, momentul social devenise altul. Răscoalele înzestraseră ţărănimea săracă cu o conştiinţă de clasă mai limpede şi mai activă. Mişcarea muncitorească, dezvoltată şi ea în ţara noastră, înzestrează sufletele luptătoare ale epocii cu o reprezentare mai clară a scopurilor şi le tonifică în atitudini de luptă mai dîrze. Arghezi apare ca poetul acestui moment. Apariţia lui în fruntea primului număr al *Vieţii sociale*, unul din organele socialiste ale vremii, apoi continuarea colaborării poetului în paginile aceleiaşi reviste, nu lasă nici o îndoială asupra sensului manifestat de creaţia lui Arghezi încă de la începuturile ei. Legarea operei poetului de momentul înserării ei în mişcarea literară trebuie să fie, pentru toţi cercetătorii viitori, cheia însăşi a explicaţiei ei.

Judecat din punctul de vedere al lirismului ei fundamental, opera lui Arghezi înseamnă depăşirea *„pesimismului“* eminescian. În locul acestuia

apare o atitudine mai luptătoare, expresia conflictului mai limpede în conștiința de sine și în hotărîrea acțiunii, caracteristice pentru răstimpul care începe o dată cu al doilea deceniu al veacului nostru. Această atitudine produce consecințe artistice care vor trebui studiate cu de-amănuntul în opera argheziană. Ele vor trebui identificate în reforma lexicului, în dreptul de cetate literară pe care poetul îl acordă sectorului aspru al limbii, alternat de altfel cu aria lexicală cea mai delicată, în sfera sa tematică, sporită prin temele luptei, ale revoltei, ale negației, prin reforma prozodică, în cadrul căreia apar multe frîngeri ale ritmurilor tradiționale, în modalitățile sintactice, cu dislocările atît de expresive ale frazei și în multe alte procedee ale artei argheziene. Impresia generală lăsată de lirica lui Arghezi este aceea a unei mari tensiuni interne, a unui dramatism esențial, niciodată exprimate, în formele și cu accentele aceleiași intensități, în tot trecutul poeziei noastre și în care se exprimă vocația revoluționară a unei noi epoci din istoria noastră politică, socială și morală.

Tudor Arghezi a însoțit prin comentariul său liric și publicistic dezvoltarea societății românești în ultimele cinci decenii. Soarta, mai clementă decît pentru Eminescu, i-a hărăzit viață lungă și carieră bogată, salutate astăzi, în momentul roadelor supreme și al încununării lor, de toți cei care ca tovarăși de drum sau ca admiratori din mulțime, recunosc în el pe poetul grăitor în numele tuturor.

Arghezi, poet al actului literar

Activitatea literară a lui Tudor Arghezi începe cu şaizeci şi patru de ani înaintea momentului de faţă. Primele lui compuneri poetice apar în 1896. Ne găsim deci în faţa celei mai lungi cariere a literaturii române. De la începuturile lui, şi cu excepţia celor cîţiva ani ai căutării de sine, Arghezi a trăit ca scriitor, numai ca scriitor. Împrejurarea n-a fost uşoară pentru poet, în lunga epocă în care profesiunea literară oferea o prea îngustă bază de existenţă. Arghezi a perseverat totuşi pe acest drum, cu o voinţă de independenţă morală şi socială, care i-a permis desfăşurarea completă a geniului său poetic. Şi cînd a venit vremea socialismului, a regimului şi a civilizaţiei muncii, legătura s-a stabilit, pentru el, prin faptul că poetul nu fusese niciodată altceva decît muncitor al condeiului, artizan al verbului, aşa cum i-a plăcut să se înfăţişeze de atîtea ori în poezia şi în proza lui.

Temele şi imaginile unui poet se datoresc, în partea lor cea mai întinsă, sferei experienţelor lui obişnuite, cele ale lui Arghezi au aparţinut îndeletnicirii literare şi, astfel, a fost firesc ca actul şi metaforele creaţiei, ale scrisului, ale cărţii, să apară în opera argheziană cu o frecvenţă şi cu o putere expresivă, care împrumută acestei opere una din trăsăturile ei caracteristice. Chiar titlul primei culegeri de versuri, *Cuvinte potrivite*, indică în autorul lor o conştiinţă artizanală, atitudinea unui meşter care manevrează o materie primă şi îi dă configuraţia unui lucru desăvîrşit, prin aplicaţie răbdătoare şi prin îndemînare. Desigur, versurile lui Arghezi conţin mult mai mult decît potriviri de cuvinte, oricît de perfecte, deoarece ele sînt grele de un bogat conţinut intelectual şi emotiv, dar cititorul înregistrează, cu plăcerea provocată de orice atitudine a discreţiei şi modestiei, ascunderea poetului sub artizan, exprimată de titlul primei culegeri de versuri a poetului.

De aci înainte, cîte alte teme şi imagini ale scrisului! Poetul înţelege îndeletnicirea lui ca pe o transformare şi o înălţare a vechilor munci ale neamului de iobagi:

„Ca să schimbăm, acum, intiia oară,
Sapa-n condei şi brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani.
Sudoarea muncii sutelor de ani".

Virulenţa satirică a verbului arghezian este răzbunarea unor dureri şi a unor ofense trecute: „*Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte*" (*Testament*). Întreaga existenţă a poetului s-a desfăşurat la masa lui de lucru, în acţiunea compunerii literare:

„Ai îmbătrînit, băiete,
Scriind stihuri şi ştafete,
Potrivind, ascuns de lună,
Vorba-n fluier, care sună".

(Dor dur)

Legătura cu iubita de departe este o relaţie literară:

„Te cînt şi-acum din depărtare,
Necunoscut, ascuns şi tutelar,
Şi-ţi mai trimit aleanuri literare,
Cuvinte-n manuscris şi de tipar".

(Din drum)

Poetul se figurează în actul literar, compunînd şi semnînd:

„Scriu aci, uituc, plecat,
Ascultînd glasul ciudat
Al mlaştinii şi livezii
Şi semnez: Tudor Arghezi".

(Incertitudine)

Gestul scrisului, ca act esenţial al poetului, este evocat mereu:

„Dintr-a mea singurătate
Las în voie timpul viu,
Care ştie ce nu ştiu,
Şi prin veacuri destrămate
Fac cu pana semn şi scriu".

(Gravură)

Într-o împrejurare gravă a vieţii, cînd deveneau necesare socotelile şi pregătirea despărţirii, poetul rămînea încă scriitor :

„Nainte de-a lăsa condeiul să zacă
Uscat, ruginit şi frînt
Ca o surcea, ca un crîmpei de cracă,
În nisip, în pămînt,
Dă-mi voie să-l înmoi în apă tare
Şi cu stihurile mele din urmă să fac însemnare
Caligrafică, pe piele".

(Epitaf)

Lumea întreagă îi apare poetului prin analogii literare. Metaforele scrisului sînt foarte numeroase în poezia lui Arghezi ; dar mă voi mulţumi numai cu puţine exemple. Creaţia lumii, într-o bucată cu accente umoristice, îi apare ca o acţiune caligrafică ; divinitatea este un scrib nu prea îndemînatic :

„A vrut Dumnezeu să scrie
Şi nici nu era hîrtie.
N-avea nici un fel de scule
Şi nici litere destule.
C-un crîmpei de alfabet
Merge scrisul foarte-ncet" etc.

(Abece în *Hore)*

Lumea este făcută din coale de hîrtie, tipărite în fel şi chipuri. În vremea înserării :

„Coalele lumii sînt făcute sul
Cu papura, cu ape, cu snopi şi stuf destul;
Cu toate felurile de tipare
Ghicite-n străvedere sau cînd ni se năzare".

(Stepele, Addenda)

Palma omului are *„Un crin săpat la mijloc şi litere secrete"* (*„Mîna lui"*, *Cîntare omului*). Fluturii şi gîngăniile strînse la lumina din fereastra poetului sînt asemănate cu multe lucruri, printre care cu semnele scrisului :

„O chirilică răsare
Pe un punct de întrebare.
Droaiele de alfabete
Şi din litere schelete
Se tîrăsc pe geam alene,
Printre slove egiptene,
Tresărite de un har
De mai nou abecedar,
Şi jivină cu jivină
Sug bezmatica lumină".

(Parada în *Stihuri noi)*

Poetul îşi cunoaşte metodele şi felul lucrului său literar. Preţuieşte cartea „*încet gîndită, gingaş cumpănită*" (*Ex libris*). După ce a compus culegerea *Versuri de seară*, este conştient de a fi căutat miniaturalul şi nuanţa, şi schiţează o adevărată artă poetică a infinitesimalului :

„Vrui, cititorule, să-ţi fac un dar,
O carte pentru buzunar,
O carte mică, o cărticică.
Din slove am ales micile,
Şi din înţelesuri furnicile".

(*Cuvînt*)

Este conştient de reforma lui lingvistică, de derivaţiile lui semantice neprevăzute, de îndrăznelile sintaxei lui :

„Toate
Cuvintele mele sînt întortochiate
Şi s-au îmbătat.
Le vezi ? Au căzut, s-au sculat.
Au vrut să alerge şi să joace,
Dar beţia le-a prăvălit încoace.
Nu mai ştiu ce spun şi îs
Bolnave de rîs".

(*Cuvinte stricate* în *Mărţişoare*)

Uneori este neliniştit de inaptitudinea de expresie a cuvintelor, tocite prin lunga lor întrebuinţare :

„Doamne, vreau să-ţi mulţumesc...
Dar în graiul omenesc
Slova vorbelor tocită,
Vorba slovei prihănită,
Înţelesul otrăvit
Le-a muşcat şi-mbolnăvit...".

Ar prefera muzica :

„Voie dă-mi să spînzur graiul
Şi să-ţi mulţumesc cu naiul".

(*Colind* în *Buruieni*)

Deşi a pus la baza lucrării lui literare aplicaţia artizanală cea mai răbdătoare, nu poate să nu-şi recunoască spontaneitatea şi originalitatea, mai ales dacă se compară cu confratele ros de invidie, laborios dar neînzestrat :

„Am înşirat şireaguri şi stihuri amîndoi.
Par ale lui purtate şi ale mele noi...
El îmi pîndeşte ghiersul cu scripca lui săracă
Eu nu m-aud. El, silnic, munceşte să mă-ntreacă".

(*Romanţă*, în *Poeme*)

Pizma, din acelaşi ciclu, are o temă înrudită.

O socoteală generală a reflectării literare de sine ne-a dat Arghezi într-un poem relativ recent, în *Didactică* din *Stihuri noi.* Poetul cunoaşte lupta şi uneori deznădejdea creaţiei, ca a cîntăreţului care „*Înspăimîntat odinioară / De pana lui, ştiută drept măiastră / S-a aruncat în haos pe fereastră*". Satisfacţia creaţiei este îndoielnică : „*O mulţumire-ascunsă, gîndesc, ca un păcat / De care te simţi parcă vinovat*". Deci respinge lauda uşuratică ; adulaţia îl impacientează, căci „*Lauda-n linsoare aduce-a defăimare*". Poetul este asaltat de îndoieli. Care poate fi preţul operei întemeiată pe fulgerarea momentană a unei clipe, pe întîmplare :

„Secunda hotărăşte, înalţă şi afundă.
Poţi bizui tu preţul pe clipă şi secundă ?".

Orice poet lucrează cu cuvinte, dar cuvîntul i se pare un material inconsistent, din care nu se poate face ceva durabil :

„Nimic nu stă de sine în sus, nerăzimat.
Se sprijină cuvîntul tiriş, pe alt cuvînt,
Şi ai şi tu un petec de umbră pe pămînt".

Mai preţioasă i se pare poetului munca producătoare de bunuri materiale :

„Pe mii de nicovăi, în trîntă
Fierul cu fier şi focul se descîntă.
Clocotul urcă-n slăvi o jertfă sfîntă
Şi sculele, cărbunii şi tropotele cîntă,
Pe cînd, în viaţa vastă, pe timpul său decliv,
Tu-ngheţi pe cîte-o rimă şi-aştepţi un adjectiv".

Desigur, cititorul nu poate fi de acord cu această concluzie. Munca literară, cu atîtea repercusiuni de teme, lexic şi imagini în scrisul lui Arghezi, a fost producătoare de bunuri de cea mai mare însemnătate, după cum o recunoaştem cu toţii în împrejurarea, salutată cu cea mai caldă simpatie şi admiraţie, a aniversării poetului.

Cine va studia odată toate particularităţile lumii plăsmuite de poezia lui Arghezi ? Această lume este foarte vastă, fiindcă întruneşte mari contraste între **cerul, stelele, tăria, piscul** — şi **steiul, brazda, pămîntul, noroiul, smîrcul :** tot atîtea cuvinte caracteristice deopotrivă poeziei argheziene. Opoziţia dintre aceste sfere lexicale deosebite creează tensiunea proprie operei lui Arghezi. Între aceşti poli opuşi s-a constituit pentru poet o lume aparte, mai artificioasă, lumea atelierului şi a îndeletnicirilor lui, din care şi-a extras atîtea elemente ale vocabularului şi ale imaginilor. Este lumea creaţiei literare, a poetului care reflectează asupra muncii, asupra dotaţiei, asupra valorii şi destinaţiei operei lui. Urmărit de reprezentările familiare ale activităţii lui, poetul le proiectează asupra întregului univers.

Cunoaşterea lumii atît de complexe a poeziei argheziene trebuie să ţină seama şi de recunoaşterea acestui întins şi caracteristic aspect al ei.

G. Bacovia în ediţie definitivă

Este un dar cu totul neprevăzut apariţia ediţiei definitive a operelor lui G. Bacovia, publicate acum în urmă de Fundaţii. Nimeni nu se putea aştepta ca poetul care a purtat atît de puţină grijă producţiilor sale, încît prima sa culegere de poezii, volumul *Plumb*, tipărit la *Flacăra* în 1916, n-ar fi văzut niciodată lumina fără asistenţa tinerilor poeţi chemaţi de C. Banu în jurul revistei sale (un Adrian Maniu, un Ion Pillat, un Horia Furtună, un Alfred Moşoiu) şi care de-atunci n-a publicat decît puţine alte broşuri subterane, în condiţii de prezentare cu totul imperfecte, să fi găsit îndemnul de a-şi aduna toate versurile sale mai vechi şi mai noi, de a le revizui şi grupa şi de a le adăuga cu alte două texte în proză, foarte semnificative pentru conturarea personalităţii sale poetice. Această personalitate stă într-un raport cu totul caracteristic faţă de lucrarea sa. Operele cele mai de seamă ale omenirii, spunea Flaubert odată, sînt cele care ne fac mai puţin să ne gîndim la autorii lor, desigur, pentru motivul că operaţia cristalizării literare este în ele atît de completă, încît pentru a le înţelege şi preţui nu este deloc nevoie de ipoteza umană a autorilor. Cu G. Bacovia s-a întîmplat însă tocmai cazul contrariu : opera a absorbit în întregime pe poet şi lipsa de îndemn de a-l cerceta pe acesta în ipostaza lui umană provine tocmai din faptul că îl găsim în întregime în opera sa. Puţinele veşti care ne vin din cînd în cînd despre omul singuratic, fără atitudini publice, nevăzînd şi nevăzut de nimeni şi publicînd numai la rare intervale unele din acele mici poeme cu atît ecou în sfera iubitorilor de poezie ai ultimului sfert de veac, contribuie să confirme imaginea omenească întipărită în poezia sa. Poetul se leagă prin începuturile sale literare de vechile

reviste ale lui Al. Macedonski. Este şi el un simbolist al primului moment şi unele din motivele sau procedeele sale, ca şi unele particularităţi ale vocabularului său, îl leagă de acea etapă a poeziei noastre, către care se înapoiază atîtea din firele producţiei lirice de astăzi, atunci cînd încercăm să ni le explicăm mai bine. Istoria literară a lămurit şi va continua să lămurească unele din aceste legături, dar pentru G. Bacovia ele au rămas încă ascunse, într-atît poezia sa, lucrînd într-un chip săgetător şi direct şi a cărei virtute esenţială dînd impresia a fi o sinceritate nemijlocită, care o înrudeşte cu strigătul şi cu geamătul, pare mai puţin o lucrare literară, cît un document psihologic, depoziţia nefalsificată a unui suflet ulcerat, sucombînd sub greutatea de a exista. Şi totuşi realitatea nu este în întregime aşa. Acum, cînd întreaga operă a lui Bacovia ne stă în faţă şi cînd îl putem citi cu preocuparea îngăduită de o asemenea prezentare, ne putem da mai bine seama de locul ei în literatura noastră mai nouă şi de mijloacele ei deliberate, care nu sînt de loc absente, chiar dacă accentele rezultate ne angajează într-un chip atît de direct şi pătrunzător.

Idealul literar al lui Bacovia s-a format într-o vreme cînd scena liricii apusene era dominată de **acei poètes maudits**, înfăţişaţi de Verlaine în articole renumite, poeţi care îşi resimţeau menirea ca un tragic destin şi care nu odată şi-au asumat numele de **decadenţi.** Cuvîntul „*decadent*" alcătuieşte de altfel o particularitate expresivă a vocabularului bacovian, fie că poetul îşi închipuia iubita citind o poemă **decadentă,** fie că el însuşi ni se arată visînd în **zăvoiul decadent,** fie că adresîndu-se, în notaţiile în proză *Dintr-un text comun*, unui cîntăreţ, îi spune **Ascultă graiul meu decadent.** Referinţa mentală la un anumit cerc literar este evidentă în toate acestea şi identificarea lui parţială ne-o uşurează poetul însuşi cînd, într-unul din versurile sale, el ne evocă pe *Poë, Baudelaire* şi *Rollinat,* desigur maeştrii lui preferaţi. Amintirea lui Poë ni se impune şi într-o altă poezie a lui Bacovia (*De iarnă*), unde întîmpinăm replica oarecum a „*Corbului*", refrenul onomatopeic şi grotesc. **Chiar** înlocuind pe fatidicul şi solemnul **Nevermore** al poetului american: „*O, Corb / Ce rost mai are-un suflet, orb... / Ce vine singur în pustiu / Cînd anii trec cum nu mai ştiu / O, corb! / Ce rost mai are-un suflet orb... / — Chiar*". / Nu vom urmări aici toate răsunetele baudelairiene ale poeziei lui Bacovia, care nu sînt de loc mai puţine decît în atîtea alte opere ale contemporanilor lui şi care vor trebui odată studiate în toată întinderea lor. Cît despre Rollinat, autorul *Nevrozelor*, o figură secundară a decadentismului francez, amintirea lui lîngă ceilalţi doi mari poeţi este desigur rezultatul unei perspective proprii mişcării noastre literare după 1880, cînd (după cum am arătat-o în notele ediţiei mele din Al. Macedonski, *Opere*, I, p. 451) Macedonski îl popularizează prin traducerile sale din *Literatorul* (1883, 1884 şi 1886), căruia mai tîrziu i se alătură şi Cincinat Pavelescu (Lit... 1893).

Poet decadent, al melancoliilor pluvioase, al toamnei, al iernii şi al unei primăveri resimţite cu nervii unui convalescent, cufundat în deznădejde şi în prevestirea morţii apropiate, Bacovia este şi un poet al provinciei moldoveneşti. Printre poeţii care s-au aliat, după 1900, noului crez simbolist, se pot

distinge două grupări : acel al muntenilor, un Minulescu, un Stamatiad, un Davidescu, temperamente mai retorice, afișînd exotismul și un nevrozism livresc, apoi acel al moldovenilor, un Șt. Petică, un G. Bacovia, un I. M. Rașcu sau Demostene Botez, naturi mai interioare, cultivînd tonalitățile minore ale sentimentului. Poeți urbani și unii și alții, dar cei dintîi încadrîndu-se în peisajul marilor orașe, prin estetism, prin cosmopolitism, prin gustul iubirilor venale, ceilalți aparținînd sufletește micului tîrg moldovenesc. S-ar putea desprinde o întreagă psihologie a orașelor provinciale de peste Milcov, în care atîți poeți, începînd cu Petică, au resimțit viața ca o restriște. „*Un corb trece încet pe sus*, evocă Petică Tecuciul tinereții sale, *dar zborul său e așa de abătut, mișcările sale așa de stranii, încît biata pasere pare că ar avea și ea conștiința dezolării din orașul fantomă*“ (*Opere*, p. 245). Este același corb „*vîslind... încet... tăind orizontul diametral*“ din „*Amurg de iarnă*“ al lui Bacovia, căruia i se adaugă într-o icoană mîhnitoare, amintirea tîrgului înghețat sau ploios, cu glod și coceni, cu înmormîntări evreești, cu galbeni și bolnavi copii venind de la școală, cu cafenele goale, cu bangăte puternice de armă și goarne sunînd din marginea tîrgului, cu fanfara militară cîntînd „*tîrziu, în noapte, la grădină*“, o lume întreagă de înfățișări văzute și de sonorități, printre care sufletul simte că agonizează. Este, desigur, în toate aceste, o altă imagine a orașului moldovenesc decît aceea a așezării patriarhale, cu oameni joviali, din unele nuvele ale lui C. Hogaș. Căci Moldova literară configurează un dualism, dat în însăși tovărășia epocală a lui Creangă și Eminescu. Nu poate fi de loc discutabil către care din acești poli se grupează producția lui Bacovia, care, ca mai toți poeții moldoveni, a trebuit să plătească și el obolul lui marelui liric. Înrîuririle eminesciene pot fi din cînd în cînd semnalate în versurile lui Bacovia, printre care uneori este ușor să recunoaștem armonia tipic eminesciană : „*De mult, de mult cunosc doi plopi / Ce-mi stau și azi în cale / Îmi place mult ca să-i privesc / Dar mă cuprinde-o jale*“ (*Regret*). Alteori sînt tipice asociații eminesciene de cuvinte, ca **veșnicul repaos** în strofa : „*Cu steaua care s-a desprins / Ce piere-acum în haos / O inimă poate s-a stins / Spre veșnicul repaos*“ (*Ca mîine*). Alteori sînt numai cuvinte preferate ale vocabularului eminescian, nu numai ca **jale** și **haos** de mai sus, **dar** și ca **acel adînc** (al cărui rol nu numai în poezia, dar și în proza eminesciană, am avut prilejul să-l pun în lumină în *Arta prozatorilor români*), precum în strofa : „*Un cîntec trist din liră / Aș vrea să-ți mai arunc / Din viața mea în noapte / De ne-nțeles adînc*“ (*Versuri*). Alteori, în fine, este mișcarea însăși a frazei, cu antepoziția propoziției condiționale, ca în versurile eminesciene murmurînd pe toate buzele : „*Și dacă ramuri bat în geam / Și se cutremur plopii / E ca în minte să te am / Și-ncet să te apropii*“, de care poate fi alăturat începutul poeziei *Din liră* a lui Bacovia : „*Dacă, de-acum, e tîrziu / Și ochii mei sînt seci / Ajunge să-nțeleg / Plecată ești, pe veci /*“. Interesant este de constatat cum modul propriu al sensibilității bacoviene, cristalizată în dezolările orașului de provincie și originală în ciuda înrîuririlor, identificabile pe-alocuri, și-a exercitat o parte a propriilor ei influențe dincolo de aria Moldovei, la un poet, el însuși atît de personal, ca bucureșteanul Adrian Maniu, unul din promotorii ediției volumului *Plumb* din 1916, sau ca ardeleanul Mihail Beniuc, în care

mi se pare a recunoaşte un continuator al atitudinilor socialiste din versurile lui Bacovia, pe care, într-un articol de acum cîţiva ani, le-a subliniat printre cei dintîi.

Printre procedeele artistice ale lui Bacovia mi se pare a putea distinge două îndrumări, despre care n-aş putea spune că sînt succesive, pentru că ne lipseşte o cronologie a poeziilor sale, dar care se leagă totuşi de cîte un alt moment al evoluţiei noastre lirice mai noi. Unele din versurile lui Bacovia se asociază în configuraţii decorative, stilizate, cu o largă întrebuinţare a refrenului, amintind pe Macedonski, aşa încît strofele poeziei *Decor* ar fi putut să fie semnate şi de autorul volumului *Excelsior* : „*Copacii albi, copacii negri / Stau goi în parcul solitar / Decor de doliu funerar... / Copacii albi, copacii negri*". Este un moment în care poetul lucrează prin generalizarea unei singure impresii, un procedeu de atîtea ori folosit de Macedonski şi în *Rondelurile* sale, dar şi în atîtea din bucăţile lui Bacovia care notează o obsesie : „*Amurg de toamnă violet... / Doi plopi, în fund, apar în siluete : / — Apostoli în odăjdii violete — / Oraşul tot e violet*" (*Decor*), la care se poate adăuga, printre altele, şi notaţia cuprinsă în refrenul fiecăreia din strofele poeziei *Amurg antic* : „*Havuzul din dosul palatului mort / Mai aruncă, mai plouă, mai plînge / Şi stropii căzînd, în amurg, iau culori : / De sineală, de aur, de sînge*". Poetul se exprimă printr-un material de impresii artistice, ca cele pe care i le împrumută poezia vremii, cu parcurile, havuzurile şi statuile ei. Apoi, limba poetului este acum aceea a primului simbolism românesc, care cu **solitar, funerar, secular, sinistru, hidos, carbonizat, lugubru, funebru, barbar, satanic, sumbru** etc. exprimă nu numai genul impresiilor care l-au urmărit mai cu dinadinsul, dar şi participarea lui la o lume a cărţilor şi a culturii. Cînd se va stabili cronologia poeziilor lui Bacovia se va vedea că prima lui formă este aceea a unui poet mai estet, mai livresc, mai dependent de modele.

A doua îndrumare a tehnicii lui Bacovia tinde către o individualizare a impresiilor, stînd într-un anumit contrast cu stilizările observate mai înainte. De această orientare se leagă toate acele imagini, metafore, comparaţii, printre cele mai sugestive ale liricii noastre mai noi, fie că ele evocă plopii în depărtare, aplecîndu-se la pămînt „*în larg balans lenevos, de gumă*" (*Amurg de toamnă*), fie că observă cum „*La un geam, într-un pahar / O roză galbenă se uită-n jos*" (*Nocturnă*), fie că notează cum „*O frunză s-a lăsat pe-o mînă întinsă care cere*" sau „*O pasăre cade-n oraş, ca o tristeţe mai mult*" (*Note de toamnă*), fie că aude cum „*Greierul zimţează noaptea, cu* nimic" (*Nocturnă*), pentru a nu mai vorbi de obligatoriile sinestezii simboliste, concrescenţe de senzaţii al căror model a fost fixat de Baudelaire şi Rimbaud, ca acea evocare a primăverii ca „*o pictură parfumată cu vibrări de violet*" (*Nervi de primăvară*). Tendinţa de a zugrăvi tablouri simetrice, construite, raţionalizate, este depăşită acum. Poetul doreşte să noteze senzaţia sa nemijlocită, ingenuă şi dureroasă. Forma se dezorganizează în această aspiraţie către imediat, aşa încît nu odată asistăm la o frîngere a ritmului, ca în *Spre toamnă*, unde după versurile de 8 şi 9 silabe cu factură regulată : „*Şi nimeni nu ştie ce-i asta / M-afund într-o crîşmă şi scriu, / Sau rîd şi pornesc înspre casă / Şi-acolo mă-nchid ca-n sicriu*", ritmul se schimbă brusc prin repetarea strofei iniţiale cu

neregulate versuri mai scurte: „*Și mereu delirînd / Pe vreme de toamnă, / M-adoarme un gînd / Ce mă-ndeamnă: / — Dispari mai curînd!...*" În această nouă configurație, limba se schimbă, nu numai prin vocabularul mai familiar, care primește și unele provincialisme, dar și prin toate acele împerecheri de cuvinte ale vorbirii curente, ca de pildă „*Chiar pentru asta am venit să-ți spun*" *(Cuptor)*, „*Să nu mai știu nimic, ar fi un sigur mod*" *(Nocturnă)* „*Cînd pentru ftizici nu se știe ce noi surprize vor veni*" *(Nervi de toamnă)* „*De — această întîmplae; atît de rău mi-a părut*" etc., forme prozaice, cum întîlnim adeseori și la Adrian Maniu, care nu trebuie înțelese însă ca niște concesii făcute graiului vorbit, inexplicabile ca atare la niște poeți de notații scriptice ca aceștia, ci ca o expresie (de altfel deliberată) a naivității lor, ca un mijloc de a sugera cititorului lipsa de artificiu în exprimarea emoției directe. Pe acest drum al notației imediate, mai departe, se găsesc acele înseilări de gînduri, acele crîmpeie imperfect acordate, produsul unei dezorganizări logice a gîndirii, cum întîlnim în poeziile mai noi ale lui Bacovia, ca în acest *Requiem*: „*Eram să te aștept prin parc / Văzînd că singurătăți pe aici m-au oprit... / Dar, mereu aceleași uitări / Dar, tot aceeași poezie la infinit!? / Filozofia vieții mi-a zis: / Undeva este, cu mult mai departe... / Atîtea, și-atîtea... lasă / Visezi, ca din carte!*" Procedeul revine și în proza poetului, unde întîmpinăm de atîtea ori reproducerea „*gîndirii nedirijate*" a vorbirii interne, ca în teoria și practica suprarealiștilor, pe care nu este de loc sigur că Bacovia i-a frecventat vreodată.

„*Cîte nu ascult eu*, notează scriitorul în **Dintr-un text comun.** *Sînt într-o cîrciumă, tu înțelegi... poate eram simpatic ca un poet al* **Scînteilor galbene**, *al* **Vremurilor de plumb**..., *încolo tăcere... Printr-o confuzie, se spune că am cunoscut pe acest călugăr... M-a lăsat să mă observe atîți vînzători, dar m-am gîndit unde se petrec aceste fapte... Este aceasta vreo resemnare de a compărea, și ca acești negustori să-mi producă material ziaristic, în schimbul unei remunerări, care pentru moment are aparența unei satisfacții... Sau... noi nu răspundem de cele ce scriem... Aceste păreri pot fi luate de oriunde... Se întunecă... Vinuri stricate... numai cîțivă bani*"...

Ne întrebăm însă dacă cu acestea nu ajungem la marginea extremă a literaturii și dacă înclinarea, valabilă în sine, de a capta, dincolo de rigiditățile formei, imediatitatea sentimentului, nu atinge în acest punct tăgăduirea însăși a artei literare? Este o întrebare care poate fi pusă și căreia i se poate da chiar un răspuns afirmativ, cînd recitirea întregii opere poetice a lui Bacovia a reînviat în noi cîteva din cele mai alese satisfacții literare încercate în șirul lung al anilor.

Sinteze

Asupra caracterelor specifice ale literaturii române

Întrebarea relativă la caracterele specifice ale unei literaturi pornește dintr-o tendință de a generaliza o tendință care, atunci cînd se aplică faptelor literare, poate trezi unele obiecții. Faptele literare, se spune uneori, sînt fapte istorice și artistice și, ca atare, primul lor semn distinctiv este unicitatea lor. A fost scrisă o singură dată în lume *Țiganiada* lui Budai-Deleanu și *Luceafărul* lui Eminescu. Valoarea acestor creații stă în originalitatea lor, și de aceea, orice comparație între aceste opere sau între ele și altele, menită să stabilească asemănări, caractere specifice comune este sortită să omită esențialul, să treacă neștiutoare peste ceea ce alcătuiește însușirea distinctivă și cea mai prețioasă a faptelor literare.

Se știe că acest mod de a raționa este al cercetătorilor care consideră operele literaturii din singurul punct de vedere estetic. Este un raționament care elimină, nu numai posibilitatea oricărei generalizări filozofice asupra faptelor literare, dar și a oricărei cercetări de istorie literară. Astfel de consecințe au fost trase, de pildă, de Benedetto Croce care, împotriva istoriei literare cu atîtea succese în epoca lui, nu vedea pentru operele unei literaturi naționale decît posibilitatea științifică a unor monografii estetice separate, ca tot atîtea cosmosuri închise în sine.

Față de pozițiile estetismului în studiul literaturii, comunicarea de față poate afirma acele principii care îi permit să vorbească de caracterele specifice ale literaturii române : o temă, desigur, dificilă, dar pe care o literatură ajunsă la maturitatea ei, doritoare să se definească împreună cu întreaga ei cultură și cu poporul care a produs-o, nu mai poate de la o vreme s-o omită. Mai întîi, toate operele aparținînd unei literaturi naționale prezintă între ele ase-

mănări care derivă din faptul de a fi fost scrise în aceeaşi limbă. Unitatea instrumentului lingvistic, valorile de artă care sînt legate de particularităţile fonetice ale limbii respective, de lexicul şi de structura ei gramaticală, de locuţiunile şi proverbele ei, creează o anumită asemănare între toate operele unei literaturi naţionale şi, prin urmare, unitatea ei. Chiar atunci cînd o literatură naţională a avut la dispoziţia ei o lungă evoluţie, în timpul căreia chiar instrumentul lingvistic a suferit transformări însemnate, cum a fost cazul, de pildă, pentru limba franceză, aceste transformări n-au atins caracteristica cea mai adîncă, adică, în exemplul citat, caracterul romanic al limbii şi literaturii franceze în evoluţia lor multiseculară.

În afară de acea unitate a unei literaturi naţionale, care provine din limba ei, mai există însă în cuprinsul literaturilor şi alţi factori de unitate, dar cu o rază de acţiune pe porţiuni de timp mai reduse. Originalitatea unei opere literare nu este niciodată atît de absolută încît să suprime orice asemănări cu altele, atunci cînd aparţin aceleiaşi epoci istorice şi reflectă aceleaşi împrejurări sociale. Există, fără îndoială, posibilitatea de a vorbi despre o literatură franceză a feudalităţii, a absolutismului, a burgheziei, oricare ar fi originalitatea şi deosebirile dintre Chrestien de Troyes şi Marie de France, Corneille şi Racine, Voltaire şi Diderot. Originalitatea literară este, de altfel, mai mult un ideal, realizat în grade felurite după forţa de creaţie a fiecărui artist. În realitatea concretă a faptelor, aşa cum apare istoricului, există între autorii şi operele aceluiaşi timp atîtea influenţe reciproce, atîtea motive, idei, sentimente şi procedee de artă comune, încît există, fără îndoială, posibilitatea de a vorbi despre „*epoci*", „*curente*" şi „*şcoli*" literare. Împrejurarea este foarte explicabilă dacă ne gîndim că artiştii aceluiaşi timp, avînd să găsească soluţii pentru aceleaşi probleme, unitatea temei lor îi grupează în clase mai mult sau mai puţin omogene.

Dacă am rămîne aici, ne-am opri însă la jumătatea drumului pe care ne-am propus a-l parcurge. În locul seriei discontinue a operelor literare, aşa cum o întrevede estetismul în cercetarea literaturii, am avea seria discontinuă a epocilor literare. Dar nu există oare o anumită continuitate şi între aceste epoci ? S-a întrebuinţat expresia „*moştenire literară*" pentru a desemna transmisiunea creaţiilor literare în preţuirea şi interesul cititorilor dincolo de epoca în care au fost produse şi pe care ele au oglindit-o. Aceeaşi expresie trebuie să denumească şi transmisiunea unor atitudini, teme şi procedee ale creatorilor, un fenomen ceva mai greu de definit, dar care nu este contestabil. „*Moştenirea literară*" lucrează deci ca factor de legătură între operele unor epoci îndepărtate între ele. Există posibilităţi de apropiere între Anatole France şi Voltaire, Balzac şi Rabelais, Mallarmé şi poeţii preţioşi ai secolului al XVII-lea. Brunetière a vorbit odată despre cele două tradiţii ale literaturii franceze, **les gaulois** şi **les précieux.** Generalizarea poate merge şi mai departe, pentru a stabili ceea ce este comun unei întregi literaturi, factorii cei mai rezistenţi ai moştenirii literare, caracterul specific al unei literaturi. O creaţie literară franceză va fi totdeauna deosebită, prin unele din însuşirile ei de una germană sau engleză, dar se va grupa laolaltă cu toate celelalte opere franceze, prin tot ce s-a transmis în cursul unei lungi moşteniri literare. Este evident

că ceea ce s-a numit caracterul specific al unei literaturi se consolidează de-a lungul secolelor și este deci mai izbitor în literaturile cu un lung trecut decît în cele cu o evoluție mai scurtă și cu origini mai apropiate. Din acest punct de vedere se poate spune despre caracterul specific că este mai mult un produs decît o dată, deci nu un punct de plecare ci o realitate care se constituie treptat.

În spiritul acestor considerații ne propunem a încerca să definim caracterul specific al literaturii române. Ținînd seama, mai întîi, de instrumentul ei lingvistic, literatura română apare ca o literatură romanică. Nu este de loc nevoie a demonstra încă o dată caracterul romanic al limbii române. Această demonstrație a fost făcută de atîtea ori, încît nu este cazul de a o relua și întări. Este destul a spune că ori de cîte ori poeții și prozatorii români au compus cîntece sau narațiuni, ei au adus la maxima ei putere de expresivitate o limbă romanică. Au existat cazuri cînd poeții au vrut să ilustreze, într-o intenție deliberată, acest caracter, propunîndu-și a scrie poezii în care toate cuvintele să fie de origine latină. Așa a luat naștere oda *Latina gintă* a lui Vasile Alecsandri, care a fost citită în cercul felibrilor provensali, pentru a dovedi colegilor săi romanitatea limbii române. Alecsandri ar fi putut cita, pentru interesele aceleiași demonstrații, și poeziile altora, ba chiar unele poezii populare, cum făcuse, cu o preocupare asemănătoare, Hasdeu în *Cuvinte din bătrîni*, unde este reprodus un cîntec cules în Dobrogea, în care toate cuvintele sînt romanice. Astfel de exemple, dorind însă a demonstra prea mult riscă a dovedi prea puțin, ba chiar a face să se ruineze demonstrația, îndată ce un cercetător ar putea semnala, în alte compuneri ale poeților români, multe alte elemente lexicale de alte origini, mai ales de origine slavă, apoi de proveniență greacă, ungurească, turcă, franceză, sau de alte proveniențe. Romanitatea unei limbi nu rezultă însă din originea latină a întregului ei lexic, căci în cazul acesta n-ar exista limbi romanice. În oricare dintre acestea, fondul romanic este amestecat cu elemente lexicale venite din alte izvoare, dar acel fond rămîne precumpănitor și colorează ansamblul prin faptul că el furnizează cuvintele cu cea mai intensă circulație, cele mai vechi și cele mai stabile, cele mai abstracte și cele care produc mai multe derivații, adică fondul principal lexical.

Instrumentul lingvistic romanic prin care se exprimă poeții și povestitorii români, începînd cu autorii populari ai doinelor, ai cîntecelor bătrînești și ai basmelor și sfîrșind cu scriitorii cei mai de seamă ai secolului al XIX-lea și al XX-lea, nu este suficient pentru a îndreptăți clasificarea literaturii române printre literaturile romanice. Relația dintre literatura română și celelalte literaturi create de popoarele romanice este mult mai complexă și ea trebuie precizată. Literatura franceză, italiană și spaniolă lăsaseră în urma lor o lungă evoluție, mai înainte ca românii să dea o literatură scrisă în limba lor. Acest din urmă fapt s-a produs abia în secolul al XVI-lea, prin traducerile religioase, și în secolul al XVII-lea, prin scrierile cronicarilor moldoveni și munteni. Factorii de legătură care au lucrat în interiorul literaturilor occidentale, dîndu-le prin circulația motivelor și procedeelor liricii trubadurești și a

epicii medievale franceze, un caracter atît de unitar, aceşti factori n-au lucrat pentru noi. Românii au rămas, într-o lungă epocă, în afară de mişcarea literară a Romaniei şi această împrejurare n-a putut fi fără urmări pentru evoluţia ulterioară a literaturii lor.

Abia începînd cu secolul al XVII-lea se produce integrarea treptată a literaturii române în sfera literaturilor romanice. Lucrarea aceasta începe prin temeliile ei. Cronicarii moldoveni instruiţi în şcolile mai înalte ale Poloniei, un Grigore Ureche, un Miron Costin, stabilesc contactul literar cu istoricii şi poeţii vechii Rome, în care găsesc atestări despre războaiele lui Traian şi colonizarea Daciei, dovezile romanităţii poporului român şi a limbii vorbite de el. Pentru întîia oară, în scrieri româneşti se găsesc în operele cronicarilor, mai ales în cele ale lui Miron Costin, nu numai referinţe la Quintus Curtius, la Dion Cassius, Eutropius, Florus, Ovidius, dar şi la umaniştii italieni, un Aeneas Sylvius, un Antonio Bonfini. Interesant este mai ales faptul, ivit acum pentru întîia oară, al afirmării continuităţii istorice dintre vechea Romă şi poporul mai nou al românilor, adică apariţia unei conştiinţe romanice, sprijinită nu numai pe tradiţia populară, care nu se pierduse niciodată, dar şi pe cunoaşterea izvoarelor de cultură şi în formă reflectată.

„Toate lucrurile, dacă să încep a spune din ceputul său, mai lesne să înţeleg, scrise Costin. *Şi neamul moldovenilor fiind dintru o ţară care se chiamă Italiia de Italiia şi de Împărăţia Rîmului, a cărui împărăţii scaunul, oraşul Rîmul, în dricul Italiei este, a pomeni întăi ne trage rîndul"*.

Secolul al XVII-lea este de altfel, în mod mai general, veacul receptării culturii antice în literatura română. Acum apar, pentru întîia oară, bărbaţi versaţi în literatura veche a Romei şi a Greciei, instruiţi nu numai în şcolile Poloniei, dar şi în mediul grecesc al Constantinopolei, unii din ei în colegiile latine pe care congregaţiile le stabilesc pe teritoriul nostru, alţii sorbind învăţătura clasică în universităţile Apusului, cum a fost cazul lui Constantin Cantacuzino, student la Padova. Sînt cunoscători ai limbilor clasice, traducători din ele, autori de scrieri latine, un Nicolae Milescu, un Dimitrie Cantemir, fraţii Greceanu, pentru a aminti numai pe cei mai iluştri. Curentul se intensifică în secolul următor. Cine parcurge bogata literatură română veche originală, dar în legătură cu traducerile, literatură de predoslovii, de epistole dedicatorii, de epiloguri, găseşte un mare număr de referinţe antice, istorice şi literare, care constituie dovada de netăgăduit a nivelului de cultură umanistică la care se înălţaseră toţi scriitorii români ai acelei epoci. Acelaşi curent se propagă şi în popor prin culegerea de maxime culese din multe izvoare, printre care şi cele greceşti şi latine, cunoscută sub numele de *Floarea darurilor*, traducere a renumitului florilegiu italian de la sfîrşitul evului mediu *Fiore di virtú* şi aşa-zisele *Pilde filozofeşti*, traduse din greceşte.

Se poate vorbi deci de un umanism românesc al secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea, întîrziat faţă de umanismul occidental romanic, dar avînd unele din însuşirile lui: utilizarea scrierilor vechi, ca principal izvor de cultură, intensificarea conştiinţei romanice. În cercetările mai vechi de istorie literară se arăta că Grigore Ureche şi Miron Costin au descoperit, prin cunoaşterea

vechilor surse, romanitatea poporului român. Este o constatare cum nu se poate mai superficială. Umanismul românesc al secolului al XVII-lea și al XVIII-lea este un curent istoric, expresia unei năzuințe a poporului român către libertăți naționale și sociale, a unei aspirații generale de smulgere de sub jugul împilării otomane și feudale, o faptă a patriotismului românesc. Din acest punct de vedere umanismul românesc nu este prea deosebit de cel italian, în care, ca la Dante, la Petrarca, la Machiavelli, sentimentul patriotic este un factor constitutiv, hotărîtor. Ascultați pe Miron Costin dîndu-ne în a sa *Poemă polonă* în formă umanistică înflorită, dar cu un accent atît de sincer și de atingător, motivele cercetării sale :

„Muză sarmată! Iartă-mă că nu pot îndestula cum se cuvine cerințele fiilor tăi prea frumos educați, dragii tăi cei alintați pentru care, deși i-ai hrănit la sînul tău, ai mai adus cu multă cheltuială și doice, chemînd pe zeițele depărtate din Helicon și cîte cîntărețe sînt în jurul Helespontului, precum și Aretuzele și Pieridele, fecioarele din părțile Siciliei și n-ați lipsit nici voi, Diane din Asiria. Dar pe cînd aceste zeități zburau deasupra cerului Moldovei spre regatul slăvit și liber, pe mine mă îndurerau nemaiauzite scene de tiranie neroniană, prădăciuni, cruzimi de nepovestit! Dar îngăduie cel puțin să arăt în cuvinte simple de unde se trage neamul moldovenilor, să dezvălui aceasta lumii și cîtă vreme mai sînt vii moldovenii robiți sub cruda tiranie, îngăduie ca și un pribeag să-și ducă viața alături de fiii tăi".

Accentele elegiace ale lui Miron Costin, notate în refugiul său din Polonia, unde se salvase din luptele politice atît de crude ale țării sale, explică motivul pentru care recepțiunea antichității n-a fost urmată la noi de o literatură originală de tipul renașterii și umanismului, așa cum produsese Occidentul cu cîteva secole mai înainte. Lipsa libertăților publice, în feudalitatea încă atît de puternică a împiedicat acele manifestări ale gîndirii libere, acele atitudini critice față de instituțiile și potentații vremii, întregul avînt creator care, în comunele italiene produce încă din veacul al XIV-lea, marea literatură a Renașterii. Recepțiunea antichității a rămas pentru noi o mișcare de libertate spirituală fără alte urmări decît curentul de traduceri și adaptări care începînd din secolul al XVII-lea, dar mai cu seamă în cel următor, manifestă tendințe de integrare în unitatea literară romanică. Traducătorii vremii sînt încă o dată în întîrziere, față de momentul în care operele literare respective circulau în Occident. Astfel, cînd francezii încetaseră să mai citească romanul lui Alexandru și romanul Troiei, romanul Pierre de Provence et la belle Maguelonne, Paris et Vienne, românii descoperă lumea încîntătoare a acestor opere, în traduceri slavone sau grecești, le aduc în limba lor, ca Alexandria, Istoria Troadei, Imberie și Margarona, Erotocritul, și fac din toate acestea cărți populare cu întinsă circulație și cu unele înrîuriri asupra creației literare autohtone, mai ales asupra celei folclorice. Curentul de traduceri și adaptări continuă în prima jumătate a secolului al XIX-lea, cînd unii scriitori populari, ca Ion Barac, Vasile Aaron, Anton Pann și alții, aduc în românește părți însemnate din tematica literaturilor romanice ale evului mediu și ale renașterii, introducînd pe cititorul din popor în unitatea acestora.

În sfîşit, acelaşi curent de traduceri ajunge, încă din secolul al XVIII-lea să pună la curent pe cititorul român cu literaturile romanice ale epocii, mai ales cu cea franceză. De data aceasta avem însă de-a face cu traduceri în limba greacă, limba de cultură pentru mulţi intelectuali români ai epocii fanariote. Cultura greacă în secolul al XVIII-lea trăieşte o renaştere, fie la Constantinopol, fie în principatele române, unde grecii găsesc o nouă patrie, fie în centrele unde se instalează puternicele lor companii comerciale, la Veneţia, la Viena, la Marsilia. Catalogul traducerilor făcute în această epocă de greci, dintre care unii trăiesc ca învăţaţi sau ca profesori în ţările româneşti, sau de români care scriu greceşte, cuprinde toată marea literatură a secolului, operele lui Voltaire, Rousseau şi Marmontel, ale lui Montesquieu, Mably, ale abatelui Barthélemy şi ale lui Rollin, ale lui Condillac şi Destutt de Tracy. Învăţămîntul mai înalt predat în limba greacă la academiile domneşti din Bucureşti şi Iaşi, introduc pe intelectualii români din principate în sfera culturii greceşti, unde ei găsesc traduse toate operele de seamă ale veacului. Tot atunci pătrund în principate publicaţiile franceze *Journal Encyclopédique*, *Journal de Francfort*, *le Spectateur du Nord*, *le Journal littéraire*, *le Mercure de France*, *Almanach des dames*, *Notizie del mondo*, *Il redattore italiano* şi altele. Un român cult către sfîrşitul secolului al XVIII-lea era deci la curent cu întreaga producţie literară a Occidentului romanic, în special cu literatura franceză, deşi de cele mai multe ori prin intermediul limbii greceşti. Creaţia literară originală este însă în această vreme timidă, ea nu-şi găsise încă drumul pe care, după cîteva decenii, la începutul secolului al XIX-lea, va da în scurt timp rezultate însemnate.

După cele arătate pînă acum, se poate spune că, la începutul secolului al XIX-lea, situaţia literaturii române în raport cu celelalte literaturi romanice era următoarea : literatura română trecuse printr-o epocă de receptare a antichităţii, printr-o epocă umanistă, dar nu se dezvoltase într-o producţie literară originală de tipul renaşterii. Această din urmă mişcare literară, Renaşterea, a fost pe unde s-a produs o manifestare a burgheziei, creatoarea unei culturi noi, opusă vechii culturi a feudalităţii. Începuturile de viaţă burgheză în principate au fost însă prea slabe în secolul al XVII-lea şi al XVIII-lea pentru a fi produs o expresie de cultură a renaşterii apusene. Această împrejurare a fost plină de consecinţe pentru dezvoltarea literaturii române. Căci literatura Renaşterii, oriunde o întîlnim, a fost o literatură de surse savante şi, uneori, o literatură livrească. Această caracteristică s-a accentuat pe măsură ce Renaşterea evolua spre sfîrşitul ei şi a constituit un strat izolator între creaţia populară şi cea cultă. Fiindcă Renaşterea, ca mişcare literară, a lipsit din dezvoltarea literaturii române, aceasta n-a pierdut niciodată contactul cu sursele populare şi cînd a ajuns să dea creaţii artistice originale de o valoare înaltă, lieratura română a păstrat un caracter popular. Este prima caracteristică izbitoare în evoluţia ei de-a lungul secolului al XIX-lea şi al XX-lea.

Deşi literatura română s-a dezvoltat, pînă la un timp, în disociere de celelalte literaturi scrise în limbile romanice, contactul dintre ele s-a stabilit la un moment dat, fie prin dezvăluirea bazelor clasice comune, fi pe calea asimilării treptate a materiei literare mai vechi, prin adaptări şi traduceri, uneori

prin traducerile grecești. Cînd, la începutul secolului al XIX-lea, burghezia română se găsește în situația de a putea începe lupta ei pentru libertățile naționale și sociale, scriitorii români, pregătiți prin mișcarea de traduceri a secolului anterior, intensifică raporturile lor cu literaturile Occidentului romanic, cu literatura Italiei, dar mai cu seamă cu a Franței unde, prin revoluția de la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, izbutise mișcarea de eliberare a burgheziei, pe care românii voiau s-o cîștige pentru ei. Caracterul militant, național și social, este a doua însușire a literaturii române în dezvoltarea ei de-a lungul epocii care începe din primele decenii ale secolului al XIX-lea.

Caracterul popular al literaturii române se vădește mai întîi, în limba folosită de ea. Limba scriitorilor români este o limbă populară, alimentată din tezaurul lexicului, al formelor și al zicerilor poporului. A existat, desigur, și la noi, așa cum s-a întîmplat în cultismul spaniol sau în epoca pleiadei franceze, un curent de apropiere a limbii artistice de originile ei latine, prin înmulțirea exagerată a neologismelor romanice. Latiniștii români, apoi Heliade Rădulescu și discipolii lui, într-o epocă de cîteva decenii, mai ales în Muntenia, au încercat crearea unei limbi literare disociate de limba poporului, o limbă latinizată sau italienizată. Curentul acesta n-a reușit și reacțiunea critică susținută de toți scriitorii mai însemnați ai secolului al XIX-lea, a eliminat latinismul și eliadismul, readucînd limba creației artistice pe făgașurile dezvoltării ei firești. Prin triumful curentului popular în evoluția limbii literare artistice, nu s-a produs la noi acea separare între scriitor și public, acea artificialitate a exprimării literare, pe care Molière o ironiza în scrierile prețioșilor. Marile creații ale literaturii române s-au adresat întregului popor român și acesta le-a înțeles și s-a recunoscut în ele, pentru că mai întîi s-a regăsit în felul lui de a vorbi. Evident, ca și în limbile literare ale altor popoare, s-a format și în limba literară română, într-o anumită epocă, un vocabular poetic, adică unul compus din cuvinte sau expresii reputate a avea, grație sonorității sau a asociațiilor pe care le provoacă, o valoare poetică deosebită. Chiar la Eminescu, cel mai mare liric al românilor în secolul al XIX-lea, există în poeziile de tinerețe, un astfel de vocabular poetic cu cuvinte sau expresii împrumutate unui fond romanic, precum: **zefir, profume, crini, amanți, amor, turturele, fantastic, idră, ghirlande, liră, silf, bard, sacru, candid, vergin, lilie, serafin, divin, eco, meteor, orcan, auroră, tezaur, balsam, cîntarea sferelor, murmur poetic, visări misterioase, cununi de laur** etc. Aceste cuvinte simțite ca poetice în epocă și pe care vocabularul tînărului Eminescu le are în comun cu alți poeți din vremea lui sau din generația anterioară, ca Alecsandri sau Bolintineanu, dispar în stadiile ulterioare ale poeziei eminesciene. Problema lingvistică a lui Eminescu a fost deci să depășească vocabularul zis poetic, să elimine convenția literară și să regăsească limba poporului, manifestă în creațiile maturității sale printr-o exprimare mai firească și prin forme verbale regionale, ca și prin locuțiunile populare și familiare, foarte numeroase în aceste creații.

Alt caracter izbitor al limbii literare a scriitorilor români, dar care nu este, de fapt, decît un alt aspect al caracterului ei popular, este marele număr al locuțiunilor și al proverbelor, mai ales în operele narative. Cazul unui Rabe-

lais sau al unui Cervantes, în ale căror scrieri materialul paremiologic este atît de bogat, nu este de loc rar la scriitorii români. Apelul la locuţiune sau la proverbul popular ca element de caracterizare al unui personaj sau al unei situaţii, este un procedeu constant la Odobescu sau la Creangă, din ale căror opere se poate reconstitui un tablou foarte variat al paremiologiei poporului român. S-a întîmplat, în legătură cu acest procedeu, un fapt literar deosebit de interesant, pentru că a avut răsunet dincolo de limitele literaturii române. Este cazul scrierilor în limba franceză ale lui Panait Istrati. Acest scriitor a procedat, ca mulţi din înaintaşii lui români, dînd un loc întins, în creaţia sa, locuţiunilor şi proverbelor populare. Fiindcă, scriind în limba franceză, continua să gîndească în româneşte, Istrati a tradus adeseori locuţiunile şi proverbele care-i veneau în minte, şi străinii, care regăseau aceste moduri ale zicerii în franţuzeşte, le-au resimţit ca pe nişte elemente stilistice de o deosebită forţă şi savoare. Citez, numai din primele pagini ale povestirii *Oncle Anghel*, cîteva locuţiuni şi proverbe, atît de expresive, mai ales pentru cititorul străin : **Le bon Dieu ne jete pas sur les épaules de l'homme autant qu'il peut porter** (Să nu dea Dumnezeu omului cît poate să ducă), **Que ce soit une parole en l'air ce que je vais dire en ce moment** (Să fie o vorbă în vînt), Cineva care **parle comme un livre** (Vorbeşte ca în carte), **Chasser l'Impropre** (A goni pe necuratul), **Vers non endormis** (Viermii cei neadorminţi), **Appliquer cent «nerfs de boeuf»** sur le dos nu (A da o sută de vine de bou cuiva pe spinarea goală) etc. etc. O parte oarecare a succesului literar de care s-au bucurat povestirile lui Panait Istrati se datoreşte acestui procedeu ; dar el trebuie atribuit nu numai invenţiei scriitorului, un povestitor plin de experienţă umană şi de vervă, dar şi forţei expresive a limbii române.

Apelul la limba poporului a dezvoltat, în mare măsură, la scriitorii români, simţul pentru limba vorbită. Stilul scriitorilor români este dominat de formele oralităţii. Divergenţa dintre limba scrisă şi limba vorbită este, în general, destul de redusă la cei mai reprezentativi dintre autorii noştri. Chiar stilul lui Tudor Arghezi, marele poet liric al epocii noastre, deşi, prin mulţimea imaginilor, prin dilatarea elementului figurativ, dă adeseori impresia unui stil scriptic, făcut mai mult pentru a fi citit decît pentru a fi ascultat, acest stil foloseşte un număr atît de mare de forme orale, încît o parte însemnată a interesului literar trezit de operele lui Arghezi provine din regăsirea tonului drastic, posibil numai în conversaţie şi care nu pregetă în faţa expresiilor tari, necenzurate de convenţia literară. Dar dacă, în opera lui Arghezi, poate fi semnalată dualitatea dintre stilul scriptic şi cel oral, în scrierile înaintaşului său I. L. Caragiale, notăm marea putere neamestecată de a nota toate formele limbii vorbite, ale ţăranilor şi ale orăşenilor, ale funcţionarilor, ale militarilor şi ale negustorilor, ale locuitorilor periferiilor, ale politicienilor din epoca lui şi ale societăţii zise „*bune*" ale moldovenilor, muntenilor şi ardelenilor, încît, apreciată după varietatea formelor verbale pe care le-a surprins şi notat, opera lui Caragiale poate fi considerată ca cea mai întinsă şi, prin adevărul şi fineţea observaţiei, cea mai uimitoare anchetă lingvistică pe care

a întreprins-o vreodată un scriitor român. Aproape toate scrierile lui Caragiale, nu numai comediile lui, dar şi renumitele lui *schiţe* şi *momente*, întrebuinţează dialogul, adică acea modalitate a expunerii în care nu auzi pe autor, ci pe oamenii lui, în forma spontană, vie a exprimării lor. Modelul lui Caragiale a avut o mare influenţă asupra urmaşilor, pentru că acest model răspundea unei tendinţe generale, şi astfel una din calităţile cele mai izbitoare ale prozatorilor români către sfîrşitul secolului trecut şi după aceea, pînă în zilele noastre, este îndemînarea cu care ei notează limba vorbită şi dialogul spontan. Întîmpinăm în toate acestea aspectul lingvistic al popularităţii literaturii române.

Nu numai instrumentul lingvistic folosit de scriitorii români, cu aptitudinea lor atît de marcată de a transcrie limba vorbită, cu multele lor forme ale oralităţii, alcătuieşte ceea ce am numit caracterul popular al literaturii române, dar şi alte multe particularităţi, pe care le trec repede în revistă aici. Am spus că absenţa unei literaturi de surse savante în epoca umanismului n-a întrerupt niciodată la noi contactul dintre inspiraţia savantă şi cea cultă. Folclorul a păstrat mare însemnătate pentru toţi scriitorii români. Nu numai că unii dintre ei, ca Al. Russo, V. Alecsandri, M. Eminescu, au cules poezii populare, cu o preocupare pe care o regăseşti rareori la autorii mai noi ai celorlalte literaturi romanice, dar aceşti autori şi alţii mulţi, în succesiunea lor, au tratat teme folclorice, dînd pe această cale unele din creaţiile lor cele mai însemnate. Creaţia cea mai înaltă a liricii româneşti în secolul al XIX-lea, *Luceafărul* lui Eminescu, este prelucrarea unui basm popular cules în Muntenia. Eminescu a dat acestui basm un înţeles simbolic foarte vast, soarta geniului în lume. Povestea de dragoste a unei fete de împărat şi a unei fiinţe supranaturale, care recunoaşte în cele din urmă imposibilitatea amorului său, destinul solitudinii sale, face parte dintr-un ciclu tematic cu multe cristalizări în folclorul universal şi, în afară de *Luceafărul* lui Eminescu, în două mari poeme ale literaturilor moderne, în *Demonul* lui Lermontov şi în „*Eloa*“ a lui Vigny. Eminescu a făcut din acest motiv mult răspîndit purtătorul unei emoţii deseori exprimate în poezia populară. Este vorba de dorul românesc, cuvînt greu traductibil în alte limbi, avînd deopotrivă semnificaţia lui **Heimweh** şi **Sehnsucht** german, deci acea aspiraţie neliniştită a sufletului spre o fericire pierdută sau spre una posibilă în viitor, o emoţie adeseori exprimată de doinele noastre. **Dorul** stăpîneşte pe Cătălina şi pe iubitul ei ceresc, pe Hyperion, şi opera, în întregimea ei, este o poemă a dorului, adică dezvoltarea prin diferite peripeţii a sentimentului încercat de amanţi în cîntecele poporului. Nu putem aminti aci toate marile poeme ale literaturii române care dezvoltă teme epice sau lirice luate din folclor. Aceste poeme sînt foarte numeroase. Eliade Rădulescu, Alecsandri, Eminescu, Coşbuc, St. O. Iosif şi nenumăraţi alţii au scris astfel de poeme. Inspiraţia folclorică este unul din izvoarele cele mai productive ale literaturii noastre mai noi.

Popularitatea literaturii române se vădeşte şi din sentimentul ei general, ca şi din tematica ei, încă din primul moment al formelor ei artistice mai înalte. Dar cu aceasta atingem cel de-al doilea caracter specific notat, însu-

şirea ei militantă, naţională şi socială. Atitudinea cea mai izbitoare la scriitorii români este atitudinea luptătoare şi sentimentul care îi urmăreşte mai insistent este cel al participării la viaţa întreagă a poporului lor, în trecutul şi în luptele lui contemporane. Omul solitar, concentrat asupra singurelor lui probleme intime sau contemplativul disociat de societate sînt tipuri omeneşti foarte rar reprezentate printre scriitorii români. Mult mai des întîlnim, printre aceştia pe omul social, deschis către realitatea societăţii. Trăsătura aceasta este, mai întîi, izbitoare la poeţii primei jumătăţi a secolului trecut, la cei care au pregătit sau au întovărăşit evenimentele revoluţionare de la 1848, un Eliade Rădulescu, un Grigore Alexandrescu, un V. Cîrlova, un D. Bolintineanu, un V. Alecsandri şi mulţi alţii. Toţi aceştia au fost poeţi naţionali şi sociali. Formaţi, în parte, sub influenţa romantismului francez, ei nu reprezintă însă romantismul contemplativ, ci mai degrabă pe cel combativ adică aspectul necesar unui popor în momentul în care, o nouă şi mai vie conştiinţă de sine, se pregătea să dea luptele lui pentru independenţa naţională şi pentru înălţarea straturilor populare din lungul trecut de opresiune al feudalităţii. Interesant, în această privinţă, este studiul valorilor noi cu care se investesc temele ajunse la noi din preromantism şi romantism. Iată de pildă tema ruinelor. Volney, care i-a dat cristalizarea cea mai frapantă, a întrebuinţat-o în spiritul în acelaşi timp preromantic şi raţionalist al vremii sale pentru a extrage din contemplarea ruinelor dovada absurdităţii vechilor instituţii şi religii, care fiind menite să moară, au atras, în catastrofa lor, şi pe aceea a monumentelor ridicate de ele. Ruinele joacă însă alt rol la poeţii români, care, contemplîndu-le, recunosc în ele măreţia străbunilor, simt jalea pentru înjosirea prezentului şi concep hotărîrea patriotică a reînălţării lui. De asemenea tema mormintelor, provenită din preromantismul englez, pătrunde şi la noi, dar nu pentru a favoriza meditaţia melancolică asupra soartei perisabile a omului, asupra egalităţii nivelatoare în moarte, ci pentru a exalta pe luptătorii din trecut. Tema mormintelor, reluată de pildă de Gr. Alexandrescu, dobîndeşte un caracter civic şi naţional, cum s-a întîmplat de altfel şi în alte literaturi romanice, de pildă la francezi prin Legouvé şi Delille, la italieni prin Ugo Foscolo, aşa cum a arătat Paul Van Tieghem în frumosul lui studiu despre *La poésie de la nuit et des tombeaux*.

Caracterul naţional şi social al literaturii române s-a păstrat necontenit de-a lungul întregii ei evoluţii. Eminescu, la care trebuie să revenim mereu, deoarece, fiind piscul cel mai înalt, el apare şi se impune cercetătorului în orice domeniu, cultivă el însuşi inspiraţia naţională şi socială. Nutrit din substanţa clasicismului greco-roman şi din aceea a romantismului german, Eminescu este o natură reflexivă, concentrată şi adîncă, dar pentru acest motiv, nu este un om despărţit de lume şi societate, prin intensitatea visării lui. Chiar fără să ne gîndim la importantele lui scrieri politice, şi mărginindu-ne numai la singurele lui opere poetice, trebuie să remarcăm la el o cristalizare a atitudinii naţionale şi sociale cu mare influenţă asupra întregii generaţii următoare de scriitori. Este adevărat că, în epoca lui Eminescu, societatea literară *Junimea* şi conducătorul ei, criticul şi esteticianul Titu Maiorescu, un cugetător al curentului reve-

nirii la kantism din epoca succeselor de bătrînețe ale lui Schopenhauer, încearcă promovarea unei literaturi cu singură finalitate estetică, adică ceva asemănător cu ceea ce Heine a numit perioada poeziei de artă, *die Kunstperiode*, întreruptă pentru Germania o dată cu moartea lui Goethe. Perioada de artă a literaturii române, clasicismul ei, a produs cu scriitori ca Eminescu, Caragiale, Creangă, artiști literari cu o foarte scrupuloasă conștiință estetică, cultivatori ai formei cum nu mai existaseră în trecut. Dar nici la acești scriitori, la care literatura de artă face mari progrese, nici mai tîrziu, linia națională și socială nu se întrerupe. Curînd după moartea lui Eminescu, autori tineri, ca Vlahuță și Delavrancea, dintre care primul trecuse prin școala revistei socialiste Contemporanul și a inspiratorului acesteia, criticul C. Dobrogeanu-Gherea, impun problematica națională și socială într-o lungă perioadă.

Cunoscătorii literaturii române s-ar mira dacă n-ar regăsi amintită, în această succintă expunere asupra caracterelor ei specifice, însemnătatea sentimentului naturii pentru toți poeții și povestitorii români. N-a trebuit, în această privință, să așteptăm influența preromantismului și a romantismului, pentru a putea semnala prezența naturii în operele literare românești. Primele manifestări ale sentimentului naturii, atît de puternic la români, se găsește în folclorul lor. Oricare din cîntecele acestuia începe cu invocarea frunzei, metonimia pădurii, cu atîta însemnătate în trecutul poporului, care găsea în pădure refugiul său față de năvălirea din afară sau de împilarea dinlăuntru. Notațiile de natură sînt foarte numeroase în folclorul românesc și, prin acea continuitate dintre folclorul și poezia cultă, atît de caracteristică pentru întreaga literatură română, natura a rămas una din temele cele mai cultivate de scriitorii români, de la Ienăchiță Văcărescu la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, pînă la Alecsandri, la Eminescu și la Mihail Sadoveanu, unul din cei mai puternici poeți ai naturii din literaturile moderne. Dacă ne referim la cele două simboluri pe care Guido Manacorda le-a găsit odată pentru a ilustra tema centrală a literaturilor clasice din sud și a celor romantice din nord, templul și pădurea, il templo și la silva, s-ar putea spune că literatura română ocupă o poziție intermediară, corespunzătoare de fapt situației sale geografice și împrejurărilor speciale ale istoriei poporului român. Pădurea, despre care poetul popular spune că este frate cu românul, este adesea cîntată de acesta și de urmașii lui. Împrejurarea este cu atît mai remarcabilă cu cît, după cum am văzut, literatura română este adînc pătrunsă de finalitatea socială. Astfel cultul închinat strămoșilor și năzuința națională și socială comună se echilibrează, la români, cu sentimentul și adorația naturii. Nici o clipă nu întîmpinăm în literatura noastră expresia sentimentului acelei impasibilități a naturii, care izolează pe om ca o ființă opusă universului indiferent sau ostil, ca în unele din poemele lui Voltaire, Leopardi sau Vigny. Natura și omul fuzionează la poeții români în așa fel încît cel din urmă regăsește în natură propriile lui simțiri și aspirații. Uneori întîmpinăm totuși opoziția dintre natură și om, dar aceasta dobîndește forme deosebite, vrednice a fi puse în lumină. În această privință, reluînd un motiv al folclorului, Emi-

nescu a dat o poemă expresivă pentru una din temele fundamentale ale literaturii noastre, închipuind în *Revedere* următorul dialog al poetului cu pădurea :

— „Codrule, codruțule,
Ce mai faci, drăguțule,
Că de cînd nu ne-am văzut
Multă vreme au trecut
Și de cînd m-am depărtat,
Multă lume am îmblat".

— „Ia eu fac ce fac demult,
Iarna viscolul ascult,
Crengile rupîndu-le
Apele-astupîndu-le
Troienind cărările,
Și gonind cîntările ;
Și mai fac ce fac demult,
Vara doina mi-o ascult
Pe cărarea spre izvor
Ce le-am dat-o tuturor,
Împlîndu-și cofeile,
Mi-o cîntă femeile.

— „Codrule cu rîuri line,
Vreme trece, vreme vine,
Tu din tînăr precum ești
Tot mereu întinerești".

— „Ce mi-i vremea, cînd de veacuri
Stele-mi scînteie pe lacuri,
Că de-i vremea rea sau bună,
Vîntu-mi bate, frunza-mi sună ;
Și de-i vremea bună, rea,
Mie-mi curge Dunărea.
Numai omu-i schimbător,
Pe pămînt rătăcitor ;

Iar noi locului ne ținem,
Cum am fost așa rămînem :
Marea și cu rîurile,
Lumea cu pustiurile,
Luna și cu soarele,
Codrul cu isvoarele".

Revedere de Eminescu ne vorbeşte deci de o dualitate, de o opoziţie neantagonică dintre om şi natură, care nu provoacă poetului un sentiment al singurătăţii morale sau al teroarei, ca la poeţii amintiţi ai Occidentului, ci expresia plină de încredere şi tandreţe a adoraţiei consacrate unei fiinţe superioare, în care omul recunoaşte realizarea uneia din aspiraţiile lui. Natura nu este, pentru poetul nostru, **la froide nature, l'impassible théâtre, une tombe,** aceea la care poetul nu se poate gîndi decît cu tremurarea de teroare a inimii :

> „Ne me laisse jamais seul avec la nature ;
> Car je la connais trop pour n'en pas avoir peur."

Întîlnirea lui Eminescu cu natura este o revedere, regăsirea unui vechi prieten, înapoierea într-un azil sigur după experienţele rătăcirii şi ale zădărniciei. Revederea ia formele întîmpinării alintate. Poetul îl numeşte pe codru : **drăguţule.** Şi acesta îl primeşte pe poet, cu mărturia, fără nici un orgoliu, a eternităţii lui, în cadrul căreia se desfăşoară drama şi idila umană. Sînt două destine deosebite, acceptate de cei cărora le este dat să le suporte, chiar dacă omul priveşte admirativ, cu inima lui încercată, către veşnicia şi neliniştea nezguduită a naturii. Este regăsirea a doi vechi prieteni, o regăsire în armonie şi seninătate.

Echilibrul acestei atitudini în raport cu natura, cu lumea întreagă, ni se pare caracteristic pentru întreaga literatură română. Aceasta n-a cunoscut nici marile temperamente subiective, nici imaginativii la care icoana lumii suferă o transformare fantastică. Subiectivismul extrem, inspiraţia fantastică şi barocă au rămas străine literaturii române. Toţi scriitorii noştri de seamă au fost temperamente echilibrate şi, în închipuirea lor, imaginea lumii s-a reconstituit cu măsură şi bun simţ. Un clasicism realist, înclinarea spre ironie şi umor, prin care se corectează diformităţile şi sînt răzbunate avaniile realităţii, sînt însuşirile cele mai generale ale literaturii române şi poate caracterele ei cele mai romanice. Oglinda întoarsă către realitate, acea oglindă pe care, după metafora lui Stendhal, un autor o plimbă de-a lungul unui drum, prinde, la scriitorii români, tipul netulburat al realităţii în forme capabile să dea despre autorii lor ideea veracităţii. „*Unde voi găsi cuvîntul ce exprimă adevărul* ?" — se întreabă Eminescu odată, cu nelinişte. Această căutare a adevărului în artă este o trăsătură distinctivă pentru mulţi scriitori români. Împrejurarea este cu atît mai remarcabilă cu cît punînd bazele dezvoltării ei artistice moderne în epoca romantismului şi împrumutînd de la acest curent literar multe din procedeele şi temele lui, literatura română mai nouă nu s-a lăsat în general contaminată de excesele romantice. Chiar cînd, aducînd sacrificii pe altarul gustului zilei, unii scriitori minori au cultivat inspiraţia tenebroasă, bizareria macabră sau deznădejdea byroniană, producţia lor n-a trecut pragul epocii şi n-a fost selectată de epocile următoare, înclinate a reţine pe scriitorii de bun gust, fideli faţă de realitate şi măsuraţi în manifestarea lor, adică pe Gr. Alexandrescu, pe Constantin Negruzzi, pe Vasile Alecsandri, pe Al. Odobescu, poeţi şi naratori porniţi din romantism, dar care, prin ponde-

rarea subiectivității și prin echilibrul expresiei, fac mai degrabă figură de clasici. Interesant în această privință este, mai ales, cazul lui Eminescu, ale cărui începuturi, rămase oarecum necunoscute și nevalorificate pînă la publicarea recentă a întinsei sale opere postume, erau marcate de titanism în atitudine și formă ; dar procesul artistic al lui Eminescu a constat în evoluția către limpezirea imaginii lumii, și în decantarea expresiei. Același drum l-a parcurs și Al. Macedonski, care, după ce începe prin mari poeme tenebroase, care nu pregetau în fața imaginii fioroase și crude, cucerește treptat simplitatea și sfîrșește cîntînd roza înclinată în marea seară care începea să coboare în jurul poetului bătrîn. Astfel de reacții ale naturaleții și simplității sînt primite cu o deosebită recunoștință de cititorul român, care nu iubește și se teme de violentarea sensibilității lui, dar apreciază îndeosebi expresia măsurată a adevărului vieții, dincolo de care n-a trecut nici unul din scriitorii cu însemnătate pentru el.

La sfîrșitul acestor considerații despre caracterele specifice ale literaturii române, este poate de prisos a spune că tema lor n-a fost înfățișarea tuturor aspectelor ei, ci numai aceea a aspectelor ei esențiale, produse de dezvoltarea generală a poporului nostru și consolidate prin moștenire literară. Primejdia unor pagini, ca cele de față, ar fi fost abundența, nu economia. Am procedat deci, nu prin acumulare, ci prin eliminare și selectare. Un critic ar putea face totdeauna observația că au fost omise aspecte, pe care le-ar putea declara importante. Ne-am călăuzit însă de o imagine globală, de o formă internă, **endon eidos**, ca aceea care, pentru artistul creator, există la începutul lucrării lui, și pentru cititori la sfîrșitul parcurgerii acesteia. A pune de acord forma internă constituită în mintea cititorului cu aceea a artistului este una din temele criticii literare, aplicabile nu numai operelor unui artist, dar și tuturor operelor de artă ale unui popor întreg. Căci după cum un artist foarte fecund, Balzac sau Tolstoi, scriind o sută de opere a construit totuși una singură, opera vieții lui, tot așa în marea variație a creației literare a unui întreg popor a luat naștere o operă unică, literatura lui, ca expresie a istoriei și geniului său. Despre această imagine unică și despre componentele ei a fost vorba în paginile de față și este satisfăcător, pentru critic, să observe persistența acestei imagini prin formele cele mai variate pe care timpul și schimbarea împrejurărilor le aduc cu ele.

Dacă întindem deci cercetarea asupra epocii celei mai noi a literaturii române, putem constata că însușirile ei specifice au constituit un cadru favorabil și un teren propriu dezvoltării ei. În acest cadru și pe acest teren construiesc astăzi mai departe scriitorii care s-au alăturat cauzei poporului și construcției socialismului în țara noastră. Acești scriitori aparțin generațiilor mai vechi, în frunte cu Mihail Sadoveanu și Tudor Arghezi, dar și ultimelor generații, tinerii scriitori chemați la fapta literară de marile evenimente revoluționare, prin care, într-un răstimp de un deceniu și jumătate țara noastră a dobîndit un alt chip. Întocmai ca într-un trecut destul de lung, scriitorii tineri ai zilelor de azi continuă să înstruneze vechiul instrument, plin de armonie, al limbii noastre romanice, cultivă inspirația națională și socială,

dau operelor lor un sens luptător, vădesc aceeaşi apropiere de popor şi de formele limbii şi artei lui, păstrează apropierea de viaţă şi măsura în expresie, menţin adică însuşirile caracteristice întregului trecut al literaturii române. Scriitori ai unei epoci revoluţionare, tinerii poeţi, povestitori şi dramaturgi de azi, avînd să zugrăvească elanul întregii naţiuni muncitoare şi figura omului nou, al creatorului care ridică acum ţara consacrată muncii în pace şi înălţării maselor populare din condiţia seculară a oprimării şi exploatării lor, aceşti scriitori au găsit în realismul socialist formula lor proprie de artă. Caracterele specifice ale unei literaturi nu exclud însă varietatea succesivă a curentelor, după cum nu unifică şi nu limitează manifestarea temperamentelor artistice individuale. Răspunzînd sarcinilor proprii ale vremii lor, cum este firesc şi util pentru menţinerea rolului lor social, scriitorii români de azi rămîn totuşi credincioşi tradiţiilor literaturii lor. Fidelitatea către geniul naţional în revoluţie este marca distinctivă a operelor care se nasc sub ochii noştri, programul şi onoarea lor.

Originalitatea contribuţiei culturale a românilor

Este destul de greu unui cercetător român să înţeleagă şi să aprecieze contribuţia de cultură a poporului său. Trăind în mijlocul realităţilor spirituale ale patriei sale, format sub influenţa lor, folosindu-le în fiecare moment, înţelegîndu-le şi simţindu-le ca pe mediul lui natural, cercetătorul nu are faţă de aceste realităţi distanţa necesară cunoaşterii. I se cere deci cercetătorului un efort special pentru a transforma într-un obiect de cunoaştere ceea ce alcătuieşte atmosfera în care respiră şi trăieşte şi propria lui substanţă. Vom încerca, în aceste puţine pagini, să depunem acest efort, pentru a răspunde întrebării relative la originalitatea creaţiei culturale a românilor şi deci la contribuţia ei în ansamblul culturii universale.

Prima şi cea mai de seamă creaţie culturală a poporului român o constituie limba sa. Limba română este o limbă romanică cu multe elemente lexicale şi cu unele forme împrumutate altor limbi, în special limbilor slave. Spre deosebire de alte limbi, limba romînă formată pe teritoriul vechii Dacii cunoaşte numai varietăţi regionale, dar nu şi dialecte foarte deosebite între ele, o împrejurare care a permis poporului român să se simtă ca o totalitate unitară încă din timpurile cele mai vechi şi să dezvolte o cultură comună, oricare ar fi fost diferenţa condiţiilor sociale în care, de-a lungul veacurilor, au trăit diferitele părţi ale poporului român. Unitatea **spaţială** a limbii române s-a asociat cu unitatea ei **temporală,** adică cu acel fel al evoluţiei ei care a menţinut de-a lungul secolelor fondul ei principal şi cele mai multe dintre formele ei, astfel încît un român de cultură mijlocie, fără o pregătire specială, poate înţelege astăzi monumentele literare cele mai vechi scrise în limba română. Unitatea în spaţiu şi timp a limbii române, adică formele cristalizării ei comune şi

atît de durabile, au permis poporului român să elimine din limba sa partea cea mai întinsă din elementele introduse de influenţa turcă şi grecească în secolele feudalităţii şi ale iobăgiei. Prin dezvoltarea ei literară în ultimul secol şi jumătate, limba poporului a pus deci la dispoziţia scriitorilor un instrument lingvistic care, prin bogăţia lexicului, a expresiilor şi a locuţiunilor, ca şi prin supleţea formelor şi a construcţiilor, şi-a dovedit marile lui însuşiri în reflectarea justă a realităţii, ca şi în expresia sentimentului şi a gîndirii.

Prima creaţie literară a românilor o alcătuieşte folclorul lor. Doinele, baladele şi basmele populare, ca şi toate celelalte genuri şi specii literare, reprezentate în folclorul românesc, deşi vădesc în multe cazuri teme comune tuturor popoarelor, au fost supuse unui proces de individualizare, care dau folclorului nostru o mare valoare cît priveşte reflectarea trecutului istoric al poporului şi a sentimentelor formate în sufletul lui de-a lungul acestui trecut. Este evident că o astfel de afirmaţie se poate face şi despre creaţia literară orală a altor popoare ; ceea ce este însă propriu poporului nostru este, mai întîi, faptul că pe cînd în alte culturi folclorul a încetat de a mai fi o funcţiune activă, iar scriitorii culţi ai epocilor mai noi au întrerupt contactul cu inspiraţia populară, la români producţia literară populară este încă activă, iar marii noştri scriitori ai secolului al XIX-lea şi al XX-lea au aflat în această producţie unul din izvoarele lor principale. Astăzi încă, întocmai ca în trecut, mai există poeţi populari cîntăreţi de doine şi cîntece bătrîneşti, iar scriitori de seamă ca C. Negruzzi, A. Russo, A. Odobescu, V. Alecsandri, M. Eminescu, I. Creangă, I. Slavici, I. L. Caragiale, G. Coşbuc, B. Delavrancea, A. Vlahuţă, O. Goga, M. Sadoveanu, T. Arghezi şi alţii nu pot fi pe deplin înţeleşi, dacă nu ţinem seama de tot ce au împrumutat ei, nu numai energiei expresive a limbii populare, dar şi temelor, caracterelor, formelor prozodice şi altor numeroase particularităţi ale dicţiunii proprii creaţiei orale a poporului. Caracterul popular al literaturii române este deci una din principalele ei trăsături originale.

Monumentele literare culte ale românilor apar în decurs de cinci secole, începînd cu secolul al XVI-lea, şi debutează cu traduceri religioase şi cu scrieri istorice, pentru a ajunge la toate formele moderne ale expresiei literare. Este evident că în răstimpul unei dezvoltări atît de lungi expresia literară a evoluat în direcţia preciziei, a conciziunii şi a armoniei construcţiilor sintactice şi a organizării contextelor. Procesul acesta s-a accentuat cu primele decenii ale secolului al XIX-lea, cînd avîntul maselor populare către cucerirea libertăţilor naţionale şi sociale, le-au făcut să se deschidă către culturile mai înaintate şi să contracteze alianţe ideologice cu cultura acelor popoare care cuceriseră mai de mult pentru ele libertăţile către care masele populare româneşti năzuiau acum, mai ales cu cultura modernă a popoarelor aparţinînd romanităţii occidentale, în primul rînd cultura franceză şi italiană. Este cunoscut faptul că influenţe au circulat totdeauna între o literatură naţională şi alta, totuşi cînd citeşti pe scriitorii din jurul anului 1848, pe un Gr. Alexandrescu sau pe un V. Alecsandri, ei îţi apar ca produsele categorice ale dezvoltării

interne a literaturii române, deşi pe alocuri poţi întîmpina motive sau elemente ale figuraţiei poetice transmise din clasicismul şi romantismul francez. Aceşti scriitori, şi mulţi alţii din generaţia lor, reflectă împrejurările speciale ale ţării şi ale timpului lor, clarificau şi sprijineau tendinţele înaintate ale societăţii contemporane, încît în raport cu izvoarele lor literare externe ceea ce ne izbeşte este mai ales marea lor putere de asimilare, virtutea lor de a transforma cultura lor, absorbită în parte de surse externe, într-o substanţă naţională cu puternic ecou în popor. Puterea de asimilare a acestor scriitori este de altfel o altă faţă a caracterului popular al întregii literaturi române.

Ceea ce te mai izbeşte atunci cînd consideri marea renovare produsă în viaţa culturală a poporului român în prima jumătate a secolului al XIX-lea, un proces care întovărăşeşte şi sprijină revoluţia lui Tudor Vladimirescu din 1821 sau pe aceea din 1848, este faptul că întreaga creaţie culturală a românilor intră acum într-un ritm de dezvoltare atît de rapid, cu succese atît de remarcabile, încît dobîndeşte impresia unei mari declanşări a energiilor creatoare, comprimate şi împiedicate să se manifeste în lunga epocă a împilării şi exploatării feudale. În mai puţin de 100 de ani, românii dau contribuţii de însemnătate universală în toate ramurile culturii, scriitori ca M. Eminescu, I. L. Caragiale, M. Sadoveanu, T. Arghezi, pictori ca N. Grigorescu, Luchian şi G. Pătraşcu, muzicieni ca G. Enescu, G. Georgescu, M. Jora, filologi şi istorici ca B. P. Hasdeu, A. D. Xenopol, N. Iorga, Al. Philippide, V. Pîrvan, O. Densusianu, medici şi biologi ca V. Babeş, G. Marinescu, E. Racoviţă, I. Cantacuzino, matematicieni ca G. Ţiţeica, D. Pompei, Tr. Lalescu, S. Stoilov, ingineri şi inventatori ca A. Saligny, A. Vlaicu. Tr. Vuia, G. Constantinescu, D. Leonida, pentru a nu aminti decît numele cele mai cunoscute în mişcarea culturală actuală a întregii lumi. Rapiditatea dezvoltării, bogăţia talentelor, puterea de a se angrena în munca generală de cultură a timpului este o altă trăsătură caracteristică a creaţiei culturale a românilor.

Toate caracteristicile stabilite pînă acum privesc cultura românilor oarecum dinafară şi cercetarea are de executat pasul cel mai greu atunci cînd îşi propune să înţeleagă fenomenele de cultură ale românilor dinăuntru, adică în particularităţile psihologice pe care ele le vădesc. Pentru a întreprinde acest pas, este necesară o generalizare atît de largă, încît cel care execută acest pas are conştiinţa că omite aspecte numeroase şi variate, deşi poate mai puţin importante decît acelea integrate în imaginea propusă de el. Pe de altă parte, din toate formele de cultură asupra cărora generalizează cercetătorul originalităţii culturii române, materialul hotărîtor îl dau mai mult creaţiile literaturii şi ale artei, decît cele ale ştiinţelor, deoarece acestea din urmă îşi propun teme şi folosesc metode şi un sistem noţional comune tuturor popoarelor, deci mai puţin legate de felul particular de a fi al fiecărui popor în parte.

Aşadar, cu conştiinţa acestor sacrificii metodice şi în interiorul acestor limite, se poate spune că ceea ce caracterizează creaţia culturală a românilor este, mai întîi, sentimentul participării la viaţa întreagă a naturii, atît de evident în operele poeţilor şi ale tuturor artiştilor români. Începînd cu poezia populară şi cu produsele artelor decorative ale poporului, sentimentul naturii este mereu

prezent în operele tuturor artiştilor români. Natura nu este în aceste opere un simplu cadru al figurii şi al întîmplărilor omeneşti, ci o prezenţă vie, asociatul de-a pururi al omului şi uneori conţinutul întreg al tablourilor. Dezvoltînd această tendinţă, marii pictori ai românilor, de pildă un N. Grigorescu, un I. Andreescu, au devenit mari pictori peisagişti. Contemplarea unui simplu buchet de flori îi ajunge lui Luchian pentru a compune un tablou plin de o extraordinară învăpăiere a sentimentului. În aceeaşi direcţie şi pornind de la acelaşi sentiment al comunităţii cu natura, a ajuns Eminescu la accentele cele mai atingătoare ale poeziei sale, ca de pildă în *Ce te legeni, codrule*, dar şi în atîtea alte puncte ale creaţiei lui. Imaginile naturii familiare în *Pastelurile* lui Alecsandri alcătuiesc partea cea mai reuşită a întregii lui opere. Pastelul a devenit unul din genurile mai mult cultivate de către poeţii români, încît aproape că nu există vreunul din ei care să nu fi consacrat o parte însemnată a lucrării lor evocării naturii. Tudor Arghezi a revenit mereu în opera sa în versuri şi proză la tematica naturii, mai ales la zugrăvirea micilor vietăţi ale mediului nostru apropiat, pe care le-a descris cu precizia unui zoolog, uneori a unui entomolog, dar cu o nesfîrşită tandreţe şi pe alocuri cu pana poetului satiric. Pe aceeaşi linie de dezvoltare, Mihail Sadoveanu a devenit unul din cei mai mari poeţi descriptivi ai literaturilor moderne.

Nu putem spune că expresia sentimentelor precumpăneşte în creaţia artistică a românilor, deoarece observaţia împrejurărilor sociale şi studiul omului a dat mari rezultate în teatrul şi schiţele lui I. L. Caragiale, în nuvelele lui I. Slavici, în romanele lui L. Rebreanu, dar felul sentimentelor exprimate de poeţii lirici români prezintă particularităţi vrednice a fi notate. Este vorba de acel sentiment al **dorului,** cuvînt aproape intraductibil în alte limbi, care exprimă în acelaşi timp nostalgia şi aspiraţia, regretul inspirat de pierderea unei fericiri trecute şi năzuinţa către o fericire viitoare, simţirea unei absenţe şi a unei împliniri posibile, o căutare neliniştită a sufletului, cîntată deopotrivă de poetul popular şi de mulţi poeţi culţi. Eminescu le-a exprimat cu o deosebită putere în lirica sa şi a clădit pe el conflictul marei sale poeme *Luceafărul*, poate creaţia cea mai desăvîrşită a întregii literaturi române, unde povestirea năzuinţei unei fiinţe pămîntene către măreţia unui astru şi a acestuia către bunurile simple ale pămîntului, i-a slujit poetului genial ca un simbol expresiv pentru conflictele lui cu timpul şi cu societatea.

Deşi expresia sentimentelor este foarte întinsă în literatura română, aşa încît creaţia lirică este aici foarte amplu reprezentată şi chiar operele noastre narative au fost multă vreme asociate cu efuzia lirică a scriitorilor, trebuie să spunem că aceste efuziuni n-au luat niciodată în literatura noastră forme excesive şi nemăsurate. De asemenea, nici fantezia scriitorilor n-a clădit imagini excentrice, în dispreţul observaţiei şi a legilor obiective ale realităţii. O caracteristică izbitoare a literaturii şi chiar a întregii creaţii artistice româneşti este ceea ce criticul G. Ibrăileanu numea **supunerea la obiect**, limitarea în cadrul realităţilor observabile, o împrejurare care conduce în ordinea modalităţilor expresiei la tonul măsurat, la cumpătarea în expresie. Astfel exaltarea barocă şi romantică, observabilă în alte literaturi, este cu totul

absentă în literatura noastră. Un anumit clasicism al viziunii şi expresiei este deci caracteristic pentru creaţia artistică a românilor şi este un fapt deosebit de elocvent acela că Eminescu însuşi, după faza titanică a începuturilor revelate de publicarea recentă a postumelor sale, a evoluat către măsura şi cumpătarea clasică, regăsind astfel condiţia generală a întregii literaturi româneşti.

Literatura şi întreaga artă românească sînt creaţii spirituale sănătoase, inspirate de încrederea în viaţă şi de simpatie umană. Zugrăvirea conflictelor sociale în operele poeţilor dramatici şi narativi, de pildă la Caragiale şi la alţii, a luat mai de grabă forma ironiei, decît a sarcasmului amar. N-au prins şi n-au putut niciodată deveni populare la noi curentele morbide şi excentrice. Bunul simţ a lucrat totdeauna la artiştii români ca o frînă bine condusă şi ori de cîte ori s-a încercat depăşirea bunului simţ în artă sau în îndrumările generale ale culturii, iniţiativele de felul acestora s-au înecat în ridicol şi au fost oprite. Aşa s-a întîmplat cu inspiraţia macabră a unora din poeţii minori munteni sau cu inovaţiile lingvistice încercate în veacul trecut, de tipul eliadismului, al pumnismului, al latiniştilor: un hohot de rîs le-a oprit din drum. Veselia românească, manifestată în creaţia literară orală prin strigăturile poporului, s-a dezvoltat apoi într-o bogată producţie umoristică. Este foarte semnificativ în această privinţă că în opera unuia din scriitorii mai apropiaţi de popor, în opera lui Ion Creangă, naraţiunea este necontenit susţinută de curentul unui umor foarte comunicativ. Veselia scriitorilor români este una din manifestările încrederii în viaţă şi pe aceasta o regăsim deopotrivă în lirica lui Alecsandri, în idilele cu rădăcini în acelaşi timp populare şi clasice ale lui G. Coşbuc. Eminescu a sondat mai adînc conflictele tragice ale vieţii, dar marele său suflet îndurerat a ştiut să se aline prin armoniile naturii, prin participarea la întreaga viaţă a poporului său, prin conştiinţa misiunii sale de poet.

Nu putem spune că sănătatea creaţiei spirituale a românilor se datoreşte tinereţii lor ca naţiune, deoarece istoria lor coboară într-un adînc trecut, plin de încercări. Totuşi sentimentul tinereţii, al începutului de drum a fost nedespărţit de conştiinţa de sine a scriitorilor, artiştilor, învăţaţilor români, din momentul renovării culturale la începutul secolului trecut. Cînd au dezbrăcat hainele lor orientale, împreună cu deprinderile formate în trecutul de împilare şi înjosire al feudalităţii, cînd au dat muncii lor de cultură scopurile libertăţii şi demnităţii umane, românii s-au simţit şi au fost din nou tineri. Conducătorii generaţiei de la 1848 au fost, în majoritatea lor, oameni în jurul vîrstei de 30 de ani. În fruntea lor străluceşte figura de tînăr, cu o valoare morală atît de înaltă, a lui N. Bălcescu. Ceva din îndemnurile acelei generaţii de tineri s-a perpetuat pînă tîrziu şi a alcătuit atmosfera de curat patriotism, de înalt idealism moral, în care au respirat cei mai buni dintre urmaşii lor.

Astăzi, românii se găsesc la un nou început de drum, o dată cu instituirea regimului popular şi cu începutul luptei pentru construirea socialismului.

Ceea ce îmbătrînise între timp a fost sau este pe cale de a fi eliminat și românii încep să se simtă din nou tineri. Noi straturi ale poporului, un număr mult mai mare de oameni, ținuți pînă deunăzi în întunericul exploatării și ignoranței, este chemat la viața culturii și, în aceste noi condiții, este probabil că talente mai numeroase vor avea ocazia să se manifeste în viitor. În aceste împrejurări trăsăturile originale ale creației de cultură a poporului român se vor limpezi din ce în ce mai mult, vor dobîndi un relief din ce în ce mai puternic, deoarece, după cum ne-o dovedește întreaga experiență a istoriei, originalitatea culturii nu este atît un punct de plecare, cît rezultatul unei harnice munci de creație, într-o lungă perioadă de timp.

Influenţa lui Hegel în cultura română

Premiat de Academia Română
cu premiul Năsturel 1933

Introducere

Centenarul morţii lui Hegel a provocat în multe din ţările de cultură ale lumii o bogată literatură consacrată examinării sistemului său şi a influenţei pe care acesta o deţine în mişcarea filozofică a timpului nostru. Este în adevăr o temă ispititoare a cercetării măsurarea răsunetului pe care îl are încă printre noi o cugetare care cu o sută de ani în urmă se găsea într-o netăgăduită ascensiune vertiginoasă, cucerind pentru punctul său de vedere toate domeniile speciale ale filozofiei, revoluţionînd ştiinţele istorice şi înrîurind adînc viaţa statului. N-a existat poate un alt gînditor pe care, întocmai ca pe Hegel, sfîrşitul vieţii să-l fi aflat într-o poziţie mai dominatoare a geniului său şi căruia posteritatea apropiată să-i fi adus mai multe semne ale recunoaşterii şi adeziunii. Împrejurarea centenarului era deci nimerită pentru a stabili în legătură cu un anumit caz particular care este valoarea sistemelor filozofice şi care sînt condiţiile vieţii şi evoluţiei lor.

Pentru noi, românii, centenarul lui Hegel devenea însă prilejul unei cercetări mai speciale, căreia paginile de faţă ar dori să-i aducă contribuţia lor. Gloria hegelianismului la mijlocul veacului trecut coincide cu epoca de modernizare a principatelor române. Acest însemnat proces istoric trebuie trecut pe seama a două categorii de condiţii. Împrejurări politice şi economice şi influenţe spirituale au colaborat fără îndoială pentru a produce în viaţa principatelor române, trecerea decisivă de la stilul răsăritean la stilul apusean al culturii. Dar printre aceste din urmă influenţe spirituale, filozofia lui Hegel intră oare cu o măsură anumită ? Hegelianismul a aşternut o plasă

complicată de influențe pe întinderea continentului nostru. În Franța, în Anglia și în Italia, mișcarea filozofică a primit adînca întipăritură a hegelianismului. În Rusia, filozofia lui Hegel a fost primită în albia panslavismului și depășind cadrul mai restrîns al specialiștilor filozofiei, a orientat puternic destinele culturii naționale[1]. Oare influența filozofiei lui Hegel să se fi oprit la granițele principatelor române ? Adînca sete de cultură a bărbaților care au inițiat România modernă să nu se fi adăpat oare din nici un izvor hegelian ? Cu răspunsul acestor întrebări se însărcinează cercetarea de față.

Dar pentru că este vorba de un studiu de influențe, într-un cadru comparativ de culturi, se cuvine a face o distincție.

O anumită operă filozofică aparținînd unei literaturi străine poate să-și exercite influența sa asupra unei **anumite** opere filozofice naționale. Opera filozofică a lui Hegel a influențat astfel pe aceea a filozofului francez H. Taine. Alteori influența nu se stabilește de la o anumită operă către o anumită operă filozofică precisă. Influența se poate preciza în cazul acesta între două curente filozofice, adică între două grupe de opere aparținînd unor literaturi deosebite. În acest înțeles s-a putut vorbi de o influență a sensualismului englez asupra filozofiei franceze a „*luminilor*" în veacul al XVIII-lea. Alteori, în sfîrșit, anumite opere sau curente filozofice pot determina opere sau curente dintr-un alt domeniu al activității spirituale, decît cel filozofic. Influența hegelianismului asupra panslavismului rus reprezintă astfel o componentă filozofică în orientarea unor anumite idei politice.

Dintre cele trei categorii de influențe pe care le-am deosebit aci, numai cea dintîi și cea din urmă își pot găsi o aplicare în cercetarea pe care ne pregătim a o întreprinde. Despre o înrîurire a curentului hegelian asupra vreunui curent filozofic românesc nu poate fi vorba. Tînăra noastră mișcare filozofică trăiește în cîteva opere răzlețe și în cîteva figuri, între care nu se poate lămuri vreo legătură de convergență care să permită încadrarea lor într-un curent. În schimb, influența lui Hegel ca un izvor literar precis poate fi recunoscută în unele împrejurări. Tot astfel atmosfera hegeliană pe la mijlocul veacului trecut pare să fi avut partea sa de contribuție asupra îndrumărilor culturii românești în acea epocă.

Radu Ionescu și Titu Maiorescu

O dovadă a atingerii cercurilor noastre culturale cu ideile filozofice ale lui Hegel, chiar în timpul cînd acestea din urmă cucereau pentru ele un public din ce în ce mai larg, îl alcătuiește cazul lui Radu Ionescu, dar cu unele inițiative interesante în vremea lui. Radu Ionescu face parte din seria acelor studenți români în străinătate, care au mijlocit pe la mijlocul veacului trecut, pentru țara noastră, un contact mai întins cu cultura apuseană. După

[1] C. E. Bréhier, *Histoire de la philosophie*, tome II, fascicule III, p. 796 urm.

datele adunate de Radu Dragnea[1], Radu Ionescu care se născuse pe la 1833, studiază după 1855 la Paris, de unde se înapoiază doctor în drept. Într-o existență scurtă și chinuită, căci moare în 1873 cu „*mintea turburată*", ziaristul și poetul Radu Ionescu, colaborator la *Buciumul* lui Cezar Bolliac, redactor al *Independenței*, al *Uniunei Române* și al *Românului* lui Rosetti, autor al volumului de poezii *Cîntări intime* (București, 1854), găsește timpul necesar redactării unor studii mai întinse, în care se demonstrează necesitatea întemeierii principiale a criticii literare. În „*Revista română*" (1861) a lui Odobescu, Radu Ionescu publică studiul *Principiile criticei* în care biograful său recunoaște cu drept cuvînt unele ecouri din estetica lui Hegel, chiar peste lungile citate pe care se complace a le extrage din acest filozof.

În adevăr *Principiile criticei* conțin deosebirea hegeliană dintre știință și artă, o deosebire fundamentală pentru o critică de principii, ca aceea pe care dorea el s-o întemeieze :

„*Știința*, scria Radu Ionescu, *este rezultatul inteligenței și ne expune adevărul prin abstracțiuni ; arta se întemeiază mai mult pe imaginație și arătîndu-ne adevărul prin imagini plăcute, ne face a-l înțelege cu mai multă facilitate... Studiul serios al marilor adevăruri filozofice care ne transportă mintea la înălțimea legilor care guvernează lumea morală și intelectuală este de cea mai mare folosință pentru dezvoltarea și perfecționarea artei. Și cînd arta ajunge a înțelege și a realiza acest mare scop al misiunii sale, înalta știință a filozofiei simte atunci o dulce mulțumire de a vedea în producțiunea artei obiectul etern al adîncilor sale meditațiuni, înaltele cugetări ale inteligenței, pasiunile arzătoare ale omului și toate dorințele și luptele sufletului omenesc. Aceasta este legătura intimă ce unește știința și arta, al căror scop este descoperirea adevărului. Dar știința ne arată adevărul curat și fără văl după cum îl concepe inteligența, o abstracțiune anevoie de pătruns, arta ni-l înfățișează prin imagini frumoase care mișcă și impresionează simțurile noastre*".

Deosebirea dintre filozofie și artă, dar și profunda lor unitate, este fără îndoială o idee hegeliană. Radu Dragnea, care are meritul sublinierii acestor ecouri hegeliene în studiul lui Radu Ionescu, nu ne dă însă și textele din Hegel, care să justifice apropierea. Aceste texte se găsesc în *Prelegerile de estetică*, în momentul în care punînd premisele generale ale sistemului său, Hegel se aplică să arate pe de o parte unitatea adevărului cu frumosul, pe de alta deosebirea dintre cristalizările lor în filozofie și artă.

Arta, religia și filozofia sînt deopotrivă, pentru Hegel, manifestări ale Ideii absolute, forme prin care se realizează treptata cunoștință de sine a acesteia. În mișcarea lui dialectică, spiritul se poate cuprinde pe sine fie într-una din întrupările sale sensibile și în cazul acesta avem creațiile frumoase ale artei, fie în reprezentările intime ale pietății religioase, fie prin conceptele filozofiei. Dintre variatele dezvoltări pe care le dă Hegel acestei idei, iată pe una din ele[2] :

---

[1] *Un critic literar de tranziție*, în *Gîndirea*, III, 1963, 6, p. 138 urm.
[2] *Vorlesungen über die Aesthetik*, 1842, Werke, Vollständige Ausgabe, vol. X, I, p. 141.

„Spunînd că frumosul este Idee, urmează că frumosul și adevărul sînt pe de o parte unul și același lucru. Frumosul anume trebuie să fie în sine adevărat. Mai de aproape privite lucrurile, frumosul și adevărul se deosebesc între ele tot pe atît. **Adevărată** *este Ideea, în sine însăși și ca principiu general și întrucît e cugetată ca atare... Dar Ideea trebuie să se realizeze și exterior și să cîștige o existență determinată ca obiectivitate naturală și spirituală. Adevărul în forma aceasta există mai departe. Întrucît însă figurează pentru conștiință în această existență a sa exterioară și conceptul rămîne într-o unitate nemijlocită cu aparența sa externă, Ideea devine nu numai adevărată, dar și* **frumoasă. Frumosul** *se determină prin aceasta ca reflexul sensibil al Ideii*".

Citirea unui astfel de pasaj dezvăluie cu limpezime izvorul folosit de Radu Ionescu și a cărui prelucrare populară, lipsită de aparatul tehnic și terminologic al originalului, apare în articolul său.

Dovezile că Radu Ionescu ar fi împrumutat deosebirea dintre știință și artă din însăși cunoștința izvorului original lipsesc cu desăvîrșire. În schimb este foarte probabil ca fostul student la Paris, care pe lîngă drept, studie „*filozofia, ocupîndu-se mult și cu literatura universală*", să se fi apropiat de estetica lui Hegel prin intermediul traducerii în extrase a lui Ch. Bénard, care în acea epocă apăruse în întregime[1]. Interesul pentru ideile estetice ale lui Hegel era destul de puternic în Franța către mijlocul veacului trecut. Acestui interes îi datorim faptul că un elev al traducătorului francez al lui Hegel, tînărul Hippolyte Taine se consacră cu o rară pasiune studiului ideilor acestuia din urmă, după cum o dovedește seria schițelor și adaptărilor găsite printre manuscrisele sale[2]. D. D. Roșca are dreptate să vadă în aceste încercări de tinerețe germenii viitorului sistem al lui Taine din „*Philosophie de l'art*". Dar în timp ce influența personală a lui Bénard îndruma pe acela care trebuia să devină cel mai de seamă estetician francez[3], traducerea pe care el o dăruia publicului francez găsea un răsunet și în mintea cititorului său român.

Interesant este de observat că penetrația ideilor estetice ale lui Hegel în mediul studioșilor români este în această epocă mai generală. Tinerii care căutau împlinirea culturii lor în universitățile germane, găseau și aci influența lui Hegel destul de vie. Unul din aceștia, Titu Maiorescu, adoptă la rîndul lui deosebirea dintre adevăr și frumos, pe care o folosește mai tîrziu în studiul său : „*O cercetare critică asupra poeziei române*, 1867, scriind : *Cea*

---

[1] *Cours d'Esthétique*, par V. Fr. Hegel, analysé et traduit en partie par M. Ch. Bénard, 1840—1850.

[2] *Traité du Beau* (1848), *Idées générales sur la littérature et les arts* (1852) Cf. D. D. Roșca, *Influence de Hegel sur Taine*, Paris 1928, p. 335 urm.

[3] Asupra influenței lui Bénard asupra lui Taine, vd. propria mărturie a celui dintîi într-o scrisoare adresată lui V. Giraud și reprodusă în lucrarea acestuia, *Essai sur Taine*, 1901, p. 289 urm.

dintîi și cea mai mare deosebire dintre adevăr și frumos este că adevărul cuprinde numai idei, pe cînd frumosul cuprinde idei manifestate în materie sensibilă"[1].

Nu este deloc întîmplător faptul că primele înrîuriri hegeliene pe care le întîmpinăm se produc în legătură cu această deosebire dintre adevăr și frumos. Cultura noastră se găsea la mijlocul secolului trecut în acea fază a confuziei dintre valori, în care insuficienta distincție dintre artă și știință nu putea produce decît fie o artă plină de reci intenții didactice, fie o știință fantezistă și sterilă. Drumul înaintării noastre culturale trebuia deci să înceapă cu o justă delimitare a feluritelor domenii ale spiritului, restituite scopurilor și metodelor proprii. În acest scop încearcă Maiorescu să elibereze frumosul din asociația lui nefirească cu adevărul sau practicul, făcînd din această lucrare opera capitală a vieții lui.

Numeroase sînt aplicările pe care le dă Titu Maiorescu acestei diferențieri a valorilor. Încă din 1867, are el ocazia să atragă atenția asupra confuziei dintre poetic și politic. „*Este probabil*, scrie el, *că politica ne-a surpat mica temelie artistică ce o puseseră în țara noastră poeții adevărați, Alecsandri, Bolintineanu, Gr. Alexandrescu. Atît cel puțin este sigur că cele mai rele aberațiuni, cele mai decăzute produceri între poeziile noastre de la un timp încoace, sînt cele ce au primit în cuprinsul lor elemente politice. Și cauza se înțelege ușor: politica este un product al rațiunii; poezia este și trebuie să fie un product al fanteziei (altfel nici nu are material): una dar exclude pe cealaltă*"[2]. Critica lui Maiorescu va urmări deci tot ce este simplu „*articol de jurnal pus în rime*". Căci nu încape nici o îndoială că politica fiind aplicarea unei reflecții teoretice asupra societății, deosebirea ei de poezie este tot atît de mare cu a științei. „*Ideea sau obiectul exprimat prin poezie*, notează Maiorescu, *este totdeauna un simțămînt sau o pasiune și niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ține de tărîmul științific, fie în teorie, fie în aplicarea practică*"[3]. Studiul din 1867 nu ostenește să aprofundeze această distincție, chiar atunci cînd părăsind terenul dialectic al opozițiilor hegeliane, încearcă a le recîștiga cu mijloacele mai noi ale psihologiei. Știința se găsește deci implicată într-un proces de necontenită devenire. Rezultatele ei de astăzi sînt întrecute de cele de mîine. Cercetînd apoi șirul nesfîrșit al cauzelor, inteligența științifică se găsește într-o veșnică mișcare. Poezia însă frînge valul timpului și prilejuiește repausul minții. Este adevărat că poezia este amenințată să-și confunde sfera ei cu a științei, prin natura materialului pe care îl întrebuințează deopotrivă, limbajul omenesc. Împrejurarea creează însă, pentru poet datoria de „*a-și îndrepta atenția spre diferența între aceste două sfere deosebite și de a distrage mintea obosită de perpetua cauzalitate*"[4]. De nenumărate ori a revenit Maiorescu asupra acestor idei, în care trebuie să recu-

---

[1] Acest răsunet hegelian în studiul lui Maiorescu a fost semnalat de autorul acestor pagini în studiul *Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu*, 1931. Vezi vol. de față, pag. 136—146.
[2] *Poesia română*, *Critice*, I, p. 23
[3] Ibid., I, p. 27
[4] *Poesia română*, *Critice*, I, p. 31

noaștem adevărata armătură a criticii sale. A separa valorile din confuzia lor, a le îndruma astfel încît să se poată menține în puritatea lor, este opera pe care o urmărește Maiorescu necontenit. O știință adevărată și o poezie adevărată, ceea ce înseamnă o poezie care știe să-și păstreze limitele ei față de știință și de aplicațiile ei practice, este ținta pe care Maiorescu n-o pierde nici un moment din vedere. Dar pentru că înaintarea către această țintă a fost servită de distincția teoretică dintre adevăr și frumos, împrumutată de scriitorii români din filozofia lui Hegel, nu este nicidecum exagerat a spune că dialectica spiritului absolut a avut partea ei de contribuție în opera de orientare și normalizare a culturii noastre.

I. Eliade Rădulescu

În vremea în care Radu Ionescu și Titu Maiorescu aduceau în scrierile lor aceste ecouri din filozofia lui Hegel, apare în românește opera cu titlu hegelian a lui I. Eliade Rădulescu : *Equilibru între antithesi sau Spiritul și materia*, 1859—1869. Preocupările lui Eliade Rădulescu aveau de altfel, după cum vom vedea îndată, afinități mai întinse cu sfera de probleme a hegelianismului. Este în adevăr meritul lui Hegel de a fi înviorat către mijlocul veacului trecut interesul pentru filozofia istoriei. Această disciplină ocupă în sistemul lui Hegel un loc așa zicînd central. Căci filozofia lui Hegel nu este altceva decît teoria spiritului universal în mișcarea lui ascendentă, în desfășurarea treptatei lui cunoștințe de sine și în necontenita realizare a libertății lui inerente. Istoria universală este cîmpul acestor din urmă procese. Studiului istoriei universale, a instituțiilor și a produselor spirituale ale umanității, a felului în care ele înșirîndu-se manifestă o unitate de direcție, îi consacră Hegel, printre altele, opera sa capitală, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, apărută postum în 1837.

Punînd istoria în centrul meditației filozofice, Hegel continua îndrumarea dată cu o vîrstă de om mai înainte de compatriotul său Johann Gottfried Herder și cu o sută de ani mai devreme de italianul Giovanni Battista Vico. Dacă însă nici Vico, nici Herder nu izbutiseră să acorde problemei filozofiei istoriei actualitatea pe care o cucerește mai tîrziu Hegel pentru ea, împrejurarea se datorește criticismului lui Kant, care mobilizase cercetarea în jurul problemei formale a întinderii și valorii cunoștinței umane. Regalitatea lui Kant menține mai multe decenii filozofia în cadrul speculației epistemologice. Hegel sparge însă în cele din urmă cercul vrăjit și în ierarhia întrebărilor pe care le pune, problema formală a cunoștinței este înlocuită cu problema materială a conținutului și sensului istoriei universale[1].

---

[1] Preponderența problemei istoriei în filozofia lui Hegel a fost adeseori observată. Vd. între alții W. Windelband: „*Darum ist Hegels Philosophie wesentlich historisch, eine systematische Verarbeitung des ganzen Gedankenstoffs der Geschichte*" (*Lehrbuch der Geschichte der Philosophie*, 1921, p. 517).

Noua orientare pe care o dă Hegel filozofiei își are ecoul ei în Franța. Propriile izvoare ale unui Hegel încep să trezească interesul francezilor, al lui Michelet care dă o prelucrare a operei lui Vico sub titlul *Principes de la philosophie de l'histoire,* 1828, al lui Ed. Quinet care traduce pe Herder în 1827—1828. Dar publicul dorea să cunoască înseși ideile promotorului contemporan al filozofiei istoriei și acestei nevoi îi răspunde profesorul napolitan A. Vera cu a sa *Introduction à la philosophie de l'histoire,* 1855. I. Eliade Rădulescu, care trăiește în acest timp ca exilat la Paris, nu rămîne străin curentului de cercetări consacrate filozofiei istoriei. Opera sa postumă, *Istoria critică universală,* 1892—1893, scrisă după cît se pare în acest timp, aduce ecoul întîrziat și mărturia preocupărilor filozofice ale lui Eliade în anii pribegiei la Paris. *Istoria critică universală* este în adevăr o sinteză a dezvoltării umanității, reflectată în succesiunea marilor sisteme religioase și amintind în unele privințe pe aceea a lui Hegel.

Întocmai ca *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte,* opera lui Eliade Rădulescu începe printr-o parte consacrată principiilor, punînd astfel expunerea dezvoltării umanității pe o temelie filozofică. Deopotrivă cu Hegel, Eliade Rădulescu afirmă o concepție progresivistă a istoriei. Obiectul istoriei universale, ne spune autorul român, este „*istoria omului fizic, intelectual și moral, istoria progresului omenirii în cîte trele aceste ramuri precedată de creația universului și a omului și însoțită de istoria globului și a revoluțiunilor sale*"[1]. Tot astfel pentru Hegel, istoria este terenul unui necurmat progres. „*Istoria universală este progresul în conștiința libertății*", sună puternica formulă a lui Hegel[2]. Apoi, pentru Hegel ca și pentru Eliade Rădulescu există o continuitate între procesul natural și procesul istoric. Dar pe cîtă vreme Hegel atribuise studiul procesului natural Filozofiei Naturii, Eliade Rădulescu îl anexează „*Istoriei critice universale*", cu care face să înceapă expunerea sa. Cînd în sfîrșit, șirul ideilor ajunge la punctul în care începe dezvoltarea propriu-zis istorică a umanității, unele amănunte ale planului amintesc de asemenea lucrarea lui Hegel. Popoarele sînt făcute a defila pe scena istoriei din orient către occident. Dar pe cînd Hegel își impune norma de a nu face să intre în expunerea sa decît popoarele care au format state[3], scriitorul român introduce mai întîi pe ethiopieni, pe care îi socotește „*cei mai antici oameni ce apărură pe fața pămîntului*" și pe egopozi, nani, troglodiți și ichtyophagi, „*stirpele cele mai puțin inteligente, cele mai aproape de animale*", despre care știri putea afla în Herodot și Diodor Sicilianul. Numai după pomenirea acestora ajunge Eliade la mongoli, printre care face însă să intre, printr-o eroare regretabilă față de nivelul contemporan al cunoștințelor, și pe locuitorii vechii Indii.

Între acestea, *Istoria critică universală* nu-și propune numai povestirea vieții umanității, considerată în motivarea ei lăuntrică, filozofică și religioasă, dar

[1] Op. cit., p. 6.
[2] *Die Weltgeschichte ist der Fortschritt im Bewusstsein der Freiheit*", cf. Hegel, *Philosophie der Geschichte,* ed. Reclam, p. 53.
[3] Hegel, ibid., p. 102.

și o judecată a valorii pe care o deține fiecare din etapele acestei dezvoltări, a greșelilor trecutului și a chipului în care adevărul s-a instaurat treptat printre oameni. Istoria universală va deveni astfel istoria eroilor umanității și a înfrîngerii lor. „*Weltgeschichte ist Weltgericht*", spusese la rîndul său Hegel. Pricina adîncă a erorilor umane stă, pentru Eliade Rădulescu, în postularea unei dualități contrarii sau antipatice la temelia lucrărilor, în timp ce adevărul și binele, ce izbutesc pînă la urmă să le înlocuiască, provin din afirmarea unor dualități fundamentale simpatice. Partea principială a operei trebuia deci să procedeze la stabilirea acestora din urmă, pentru a cizela instrumentul de evaluare, căreia istoricul umanității și judecătorul ei liberal și raționalist avea să-i dea în urmă o întrebuințare atît de vehementă și necruțătoare, ca atunci cînd era adus să divulge toate „*minciunile colosale*" ale vechilor religii, toate „*erorile*" și „*superstițiile*", ba chiar „*păcatele tuturor călugărilor și ciocoilor din lume*"[1].

Teoria dualităților ne readuce însă la celebra operă a lui Eliade Rădulescu, la amintitul *Equilibru între antithesi*, ciudata scriere în care schițe filozofice se amestecă cu digresiuni ziaristice și polemice, după un plan care nu poate fi niciodată bine lămurit. Principiul că viitorul popoarelor atîrnă de felul doctrinelor filozofice pe care ele le adoptă este formulat și în primele pagini ale *Equilibrului*. Prilejul era deci nimerit pentru a încerca o sistemă a acestor doctrine, un fel de „*tipologie*" filozofică generală, în care toate marile încercări de explicare a lumii să-și găsească locul lor natural, o dată cu valoarea ce li se cuvine.

Eliade distinge deci mai întîi doctrinele **unitare**, acelea care afirmă existența unui singur principiu în lume. Doctrinele unitare nu favorizează însă progresul, căci „*punctul pînă e un singur punct nu poate forma linia nici înapoi, și că unitarii pînă sînt unitari exclusivi nu pot fi decît staționari, nu pasă nici înainte, nici înapoi ; între unitari nu se vede nici un progres*"[2]. Doctrinelor unitare li se asociază cele *dualiste*, printre care trebuie distinse două tipuri deosebite. Căci există *dualități pozitiv-negative* sau *himerice*, afirmînd existența a două principii, dintre care unul negativ. Astfel de dualități sînt acelea care afirmă deopotrivă ființa și nimicul, lumina și întunericul, viața și moartea. Dar nici doctrinele întemeiate pe astfel de dualități nu favorizează progresul, căci, spune Eliade, „*omul în credința lui se crede dualist și în adevăr nu este decît unitar ; se crede că se mișcă de la un punct la altul și în adevăr stă locului, căci celălalt punct nu există*"[3]. În sfîrșit, dualitățile himerice se deosebesc de dualitățile *pozitiv-pozitive* sau *monstruoase*, care afirmînd existența a două principii pozitive și învrăjbite sînt tot atît de fatale progresului și libertății, căci „*distrugîndu-se un termen pe altul, niște asemenea dualități mai curînd sau mai tîrziu ajung la unitate, la monarhia absolută, la despotism, la rău, cu un cuvînt*"[4].

---

[1] Op. cit., p. 142
[2] Op. cit. ed. P. Haneș (Minerva), p. 14
[3] Op. cit., p. 15
[4] Op. cit., p. 16

înlăturarea doctrinelor unitare şi dualiste, lasă loc liber doctrinelor **trinitare**, acelea în care termenii unor dualităţi corelative, simpatice şi creatoare sînt făcuţi să intre în sinteze noi. Lupta învrăjbită sau inerţia sînt excluse din asociaţii ca aceea dintre **lucrător şi material**, a căror unire dă **edificiul**, dintre **maestru** şi **discipol** care fac laolaltă **şcoala** sau dintre **progres** şi **conservaţie** întrunite în noţiunea unei **perfectibilităţi** infinite. Echilibru nu poate fi stabilit decît între astfel de antiteze.

„*Acestea şi celea asemănătoare acestora în infinit*, scrie Eliade, *sînt singurele dualităţi naturale, singure cum se văd la creaţie destinate prin amorul divin şi universal de a crea, a produce în infinit şi nemărginit. Luptă nu e între ambii lor termeni, ci simpatie, unul e necesar celuilalt, unul e complinirea sau întregirea celuilalt ; unul fără altul nu se poate... Impii şi inumane sînt doctrinele ce pun luptă între suflet şi corp, între progres şi conservaţie, între guvern şi popor, între pasiv şi activ cu un cuvînt. Datoria noastră este a stabili echilibru între dînsele recunoscînd că sînt create de la început de a fi în eternă nuntă şi armonie*"[1].

Critica filozofică justifică deci singurele doctrine trinitare, provenite din afirmarea dualităţilor corelative şi simpatice. Cu atît mai mult ni le recomandă consideraţiile practice de ordin politic intern şi extern, pe care amintindu-ni-le în treacăt, Eliade ne permite să strecurăm o privire nu numai în sfera motivelor logice ale sistemului său, dar şi în aceea a condiţionărilor sale psihologice.

„*Pentru noi*, ni se spune, *binele stă în echilibrul antitezelor. De va trage mai mult autoritatea sau guvernul, avem tiranie, despotism ; de va trage mai mult libertatea sau poporul se naşte libertinagiul, demagogia, anarhia ; din ruperea echilibrului rezultă răul*". Tot astfel „*binele nu-l putem vedea decît în echilibrul puterilor care ne-au garantat existenţa noastră politică ; cît însă va trage sau va apăsa sau va influenţa una mai mult, nu poate rezulta decît răul pentru noi*"[2].

O maximă de înţelepciune politică, pe care Eliade o putea recunoaşte drept o adevărată constantă istorică în trecutul poporului nostru.

Echilibrul antitezelor este teza care a permis de cele mai multe ori să se vorbească de hegelianismul lui Eliade. Unul din cei dintîi care a crezut a putea surprinde asemănarea a fost I. F. Buricescu, în răspunsul dat lui P. V. Haneş cu ocazia reeditării *Equilibrului* :

„*Cînd citeşti teoria antitezelor lui Eliade*, scrie I. F. Buricescu, *nu poţi să nu te duci cu gîndul la teza, antiteza şi sinteza lui Hegel şi mai ales nu poţi să nu faci aceasta cînd îl vezi vorbind despre diade, care după exemplele adesea vulgare pe care le dă, nu sînt decît teza şi antiteza lui Hegel şi despre triade care ar cuprinde la un loc : teza, antiteza şi sinteza*"[3].

Apropierea se poate face în adevăr, dar ea rămîne cu totul superficială, dacă privind mai atent conţinutul doctrinelor respective, găseşti dincolo de asemănările terminologice, deosebiri care trebuie reţinute. Căci, mai întîi,

[1] Op. cit., p. 17.
[2] Op. cit., p. 3.
[3] Vd. prefaţa ed. P. V. Haneş, p. XV urm.

termenii dualităților simpatice despre care vorbește Eliade nu sînt de fapt antitetici. Între **timp** și **spațiu, lucrător** și **material, maestru** și **discipol, popor** și **guvern,** nu este antiteza. Termenii aceștia nu se resping între ei. Dimpotrivă, ei se atrag și raportul lor este de corelație. Echilibrul pe care încearcă Eliade a-l stabili nu se produce între principii antitetice, ci între principii corelative. Iată o primă împrejurare care trebuie să facă prudentă apropierea de Hegel.

În al doilea rînd, termenii dualităților simpatice ale lui Eliade nu sînt succesivi, ca în procesul dialectic descris de Hegel, ci simultani. Societatea de pildă rezultă pentru gînditorul nostru, din simultaneitatea poporului cu guvernul. Ea nu e un produs dinamic condiționat de dispariția termenilor antitetici anteriori, într-o unitate sintetică nouă[1]. În produsul de corelație care este societatea, poporul și guvernul își păstrează individualitatea lor, ceea ce nu se întîmplă în sintezele hegeliene, pentru teza și antiteza premergătoare. Nici din acest punct de vedere așa dar apropierea de Hegel nu este îndreptățită.

Dar nici chiar simplul răsunet terminologic pe care îl putem admite n-are nevoie de explicația atingerii nemijlocite cu izvorul hegelian. Este chiar mai probabil că înrîurirea s-a petrecut prin mijlocirea filozofului social P. I. Proudhon, cu care Eliade avusese unele legături în anii exilului său la Paris. Activitatea de ziarist a lui Eliade în Capitala Franței îl dusese în adevăr și prin redacțiile ziarelor lui Proudhon, „*Le Peuple*“ și „*La Voix du Peuple*“ (1849—1850), unde îl vedem susținînd în cîteva rînduri interesele românilor[2]. Cunoștința personală a directorului va fi trezit în mintea lui Eliade interesul pentru scrierile sale. Proudhon publicase de curînd una din operele sale capitale, *Système de contradictions économiques* (1846), în care încercarea de a mijloci o soluție între cele două mari teze ale economiei politice, între liberalism și socialism, putuse sugera ideea unui adevărat echilibru între antiteze. Sinteza liberalismului cu socialismul era de fapt o aplicare a metodei dialectice. Karl Marx o recunoscuse în *La Misère de la Philosophie*, scrierea polemică îndreptată împotriva lui Proudhon, deși deplîngea în același timp falsa aplicație pe care o dădea gînditorul francez punctului de vedere extras din citirea operelor sale și din contactul personal cu el[3]. Karl Grün și Bakunin

---

[1] Pentru a înțelege mai bine caracterul dialecticii hegeliene, de care echilibrul antitezelor lui Eliade este atît de deosebit, iată de pildă una din triadele lui Hegel : ființa-neființa-devenirea. Primii termeni sînt aci în adevăr antitetici, ca unii care se exclud, în timp ce al treilea termen (devenirea) este un concept superior, în care conceptele anterioare au fuzionat.

[2] Vd. G. Oprescu, *L'activité de journaliste d'Eliade-Rădulescu pendant son exil à Paris*, în „*Dacoromania*“, 1927.

[3] Vd. în această privință, Karl Marx, *Misère de la philosophie. Réponse à la Philosophie de la Misère de M. Proudhon*, Paris, 1896, Appendice I, p. 249 : „Pendant mon séjour à Paris, en 1844, j'entrai en relations personnelles avec Proudhon. Je rappele cette circonstance parce que, jusqu'à un certain point, je suis responsable de sa „sophistication“, mot qu'emploient les Anglais pour désigner la falsification d'une marchandise. Dans de longues discussions, souvent prologées toute la nuit, je l'infestais de hégélianisme, à son grand préjudice, puisque ne sachant pas l'allemand, il ne pouvait pas étudier la chose à fond. Ce que j'avais commencé, M. Karl Grün, après mon expulsion de France, continua. Et encore ce professeur de philosophie allemande avait sur moi cet avantage de ne rien entendre à ce qu'il enseignait“.

aveau dreptul să-şi împartă responsabilitatea cu el[1]. Influenţa lui Hegel în opera lui Proudhon apare astfel mai presus de orice îndoială şi de aci ea poate să fi găsit calea către Eliade cu al său *„echilibru între antiteze“*.

Cel dintîi cercetător care a stabilit această înrîurire a lui Proudhon a fost G. Oprescu într-un documentat studiu de literatură comparată consacrat influenţelor franceze în opera lui Eliade Rădulescu[2]. Titlul *Echilibru între antiteze*, scrie G. Oprescu, îi vine direct de la Proudhon. Încă în *Discours sur la célébration du Dimanche* (Besançon 1839, ed. IV, Paris, 1850) găsim că *„l'harmonie est l'equilibre dans la diversité“*. Ceva mai tîrziu Proudhon reia această idee şi, sub influenţa lui Hegel, o dezvoltă şi o precizează. Este de notat că Proudhon n-a cunoscut direct opera lui Hegel. El nu ştia nemţeşte şi primele traduceri ale acestuia sînt posterioare *Sistemei contradicţiilor economice*. A cunoscut pe Hegel după explicaţiile unui elev al acestuia, Grün[3]. Ideile filozofului german, aşa cum ele reieşeau din lămuririle lui Grün, sînt adoptate imediat de Proudhon, fuzionate cu ideea antinomiilor lui Kant şi aplicate la economia politică. Totul pe lume se prezintă ca un compus din doi termeni opuşi, teza şi antiteza, care tind să se distrugă reciproc şi care se rezolvă, se conciliază, se identifică, după cum spune în discursul făcut la curtea cu juri, la 29 Martie 1849 (Mélanges, II, pg. 74, 177), într-un al treilea termen de ordin superior, sinteza. Acelaşi lucru va fi exprimat şi în *La Philosophie du Progrès* (Bruxelles, 1853, pg. 98) cîţiva ani mai tîrziu: *„La Religion, comme l'état, comme toutes les institutions humaines, se manifestent en une suite de termes essentiellement opposés et contradictoires“*. În Avant-Propos (ibid., pg. 14) zisese: *„tout est opposition, balancement*, **équilibre** *dans l'Univers. Această idee de echilibru a contrariilor, a antitezelor, va zice Eliade, şi nu a identificării, a rezolvării lor, va fi reluată în* **De la justice dans la révolution et dans l'église** *(Paris 1858). Iată originea titlului operei lui Eliade*“.

De altfel influenţa lui Proudhon asupra lui Eliade şi a *Echilibrului între antiteze* nu se produce numai în ce priveşte titlul şi tema fundamentală a acestei lucrări. *„Am putea zice chiar*, scrie G. Oprescu, *că umbra lui Proudhon pluteşte peste toată această carte*“[4]. Chiar întinderea acestei influenţe constituie însă o nouă întărire a dovezii privitoare la originea temei principale a scrierii lui Eliade. Fără îndoială că nu putem merge mai aproape aci pe urma acestor numeroase ecouri, dar dacă adugăm la cele arătate mai sus, faptul că Proudhon este adeseori citat de Eliade[5] şi proba oarecum materială a aflării

[1] Cf. şi C. Bouglé, *La philosophie de Proudhon*, 1911, p. 122.

[2] G. Oprescu, *Eliade-Rădulescu şi Franţa, Dacoromania*, III, 1923, p. 99 urm.

[3] După cum am arătat mai sus nu numai Grün, dar şi Karl Marx şi Bakunin au contribuit la iniţierea hegeliană a lui Proudhon.

[4] Op. cit., p. 98.

[5] Proudhon este citat de Eliade cu intenţii polemice în *Biblicele* (p. 73, cf. *Echilibru*, p. 300, cf. Oprescu, op. cit., p. 80), pentru a combate ideea Divinităţii considerată ca *„Răul“* în lume, apoi în legătură cu formula celebră *„la propriété c'est le vol“* (I. Eliade-Rădulescu, *Biblioteca portativă*, II, *Diverse*, p. 353, cf. Oprescu, op. cit., p. 116), în fine în legătură cu o nouă organizare a comerţului (*Echilibru*, p. 346, cf. Oprescu, op. cit., p. 121). De altfel G. Oprescu subliniază şi alte influenţe din Proudhon în opera lui Eliade, produse fără citarea numelui celui dintîi.

operelor filozofului francez în biblioteca existentă încă a scriitorului român[1], nu încape îndoială că din frecventarea ideilor proudhoniene s-a aprins în mintea lui Eliade formula echilibrului între antiteze[2].

Dacă se poate deci vorbi de o influență a lui Hegel asupra lui Eliade, lucrul nu e posibil în legătură cu vreo penetrație a metodei dialectice în scrierile sale, pe care el de fapt n-a aplicat-o decît după litera, nu și după spiritul său, cît mai degrabă în legătură cu acea orientare filozofic-istorică, din care se alimenta în vremea sa liberalismul întregii Europe[3]. Dar și primul răsunet terminologic și a doua influență mai reală au trebuit să ocolească mai întîi prin mediul francez.

Mihail Kogălniceanu

Pentru a întîlni urmele unor înrîuriri hegeliene extrase din însăși cunoașterea izvoarelor originale sau cel puțin din atmosfera pe care acestea o degajau în patria filozofului, trebuie să cercetăm opera scriitorilor români care s-au format în Germania, în epoca în care învățămîntul superior sau mișcarea ideilor generale erau încă dominate de marea lui figură. Cercetarea întîmpină aci o mărturie interesantă în schița autobiografică pe care și-a făcut-o M. Kogălniceanu în *Discursul rostit la jubileul de 25 ani ai Academiei*[4]. Evocarea Universității din Berlin, *„a doua mea mumă"*, cum o numește Kogălniceanu, este de fapt aceea a unui mediu intelectual hegelian. Toți profesorii de care își amintește, în această împrejurare festivă, bătrînul istoric și bărbat politic, întrețineau în vremea lor o legătură oarecare cu sfera de idei a hegelianismului.

Iată-l mai întîi pe *„Gans, profesor de dreptul natural, care era de o elocvență atît de mare, de un liberalism în idei atît de larg, încît din toate părțile*

---

[1] Asupra bibliotecii lui Eliade, vd. G. Oprescu, op. cit., p. 64.

[2] Ideea coborîtoare din Hegel a triadelor, devenise, sub influența filozofului german, o adevărată obsesiune a epocii lui Eliade. G. Oprescu (op. cit., p. 69 urm.) amintește pe un adevărat maniac al triadei, pe Pierre Leroux, autorul operei. *De l'humanité, de son principe et de son avenir* (I-II, 1840—45), un filozof umanitarist de o mare prolixitate care recunoștea pretutindeni triada, la fundamentul religiei, în organizarea societății, etc. și care din această pricină fusese poreclit *„Le Trinitaire"*. Deși *„Trinitarul"* stîrnise vehemența lui Proudhon (Oprescu, op. cit., p. 102), este posibil ca nebuloasele lui formule să fi vorbit spiritului înclinat către misticism al lui Eliade. Asupra lui Leroux alte informații în Überweg-Heinze, *Geschichte der Philosophie*, vol. IV, 1902, p. 368.

[3] Un răsunet hegelian în opera altui gînditor liberalist român, a lui N. Bălcescu, semnalează Ion Lupaș în *Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu* (*„Universul"*, 7 Februarie 1932). Cartea I a scrierii lui Bălcescu, *Românii sub Mihai Vodă Viteazul*, cuprinde în adevăr identificarea de spirit hegelian a ideii de libertate cu ideea de Dumnezeu: *„...Cei ce se luptă pentru libertate se luptă pentru Dumnezeu"*. Motivul revine în expresia *„înzeita libertate"* și în considerațiile cuprinse în articolul *Mersul revoluției în istoria Romînilor*, pe care N. Bălcescu îl publică în *România Viitoare*, Paris, 1850.

[4] Vd. M. Kogălniceanu. *Opere*, comentate de N. Cartojan, ed. *Scrisul Romînesc*, p. 105 urm.

Germaniei şi chiar din alte ţări, alergau cu miile studenţii, ca să-i asculte vorbirea şi elocvenţa sa, dulce ca o melodie ; astfel încît a trebuit a se abate păreţii la două săli pentru a lărgi sala unde el predica ştiinţa tinerei generaţiuni germane". Gans, de care bătrînul orator îşi aminteşte cu atîta fervoare şi care trebuie să fi vorbit cu multă putere minţii şi inimii tînărului său student de altădată, era însă unul dintre savanţii, care au contribuit mai mult la orientarea ştiinţei dreptului prin noile idei ale hegelianismului. Opera sa principală, *Das Erbrecht in weltgeschichtlicher Entwicklung*, 4 vol., 1824—1835, este o încercare de aplicare a categoriilor hegeliene în studiul dezvoltării universale a dreptului succesoral. Situaţia sa de hegelian emerit îl indica pe Gans de a prelua editarea operelor de filozofie juridică şi istorică ale lui Hegel şi astfel în ediţia operelor complete care încep a se publica îndată după moartea filozofului, fostul profesor al lui Kogălniceanu este acela pe care îl vedem îngrijind importantele volume VIII şi IX, *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* (1833) şi *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (1837). Liberalismul atît de larg, pe care îl profesa în cursul său profesorul Gans şi de care îşi aminteşte acum fostul său auditor, devenit el însuşi unul din promotorii liberalismului în România, era fără îndoială acela al lui Hegel[1].

Tot astfel Leopold von Ranke, marele istoric german, profesa nişte idei foarte înrudite cu ale lui Hegel, deşi într-o împrejurare anumită el a tăgăduit în ce-l priveşte influenţa directă a filozofului. Totuşi, în strînsă legătură cu Hegel, Ranke admitea că ideile mişcă viaţa istorică a oamenilor. Rămînînd multă vreme în umbră, ele aşteaptă epoca cea mai potrivită pentru realizarea lor, cînd asociindu-şi energia unor mari şi puternice personalităţi, izbutesc să cucerească lumea pentru ele[2]. Această concepţie în acelaşi timp idealistă şi individualistă a istoriei, oricare ar fi fost geneza ei, se revărsa în albia hegelianismului şi sprijinea tendinţele care se degajau din învăţătura filozofului.

Cît despre Savigny, învăţatul romanist al Universităţii din Berlin era departe de a fi un hegelian, prin împotrivirea sa faţă de marile construcţii sistematice. În vastele sale lucrări consacrate materiei posesiunii şi obligaţiilor, dreptului roman în evul-mediu şi în perioada contemporană, metoda de interpretare filologică a textelor se opune spiritului marilor sinteze romantice, propagate de Hegel şi de şcoala sa. Jurist şi nu filozof, Savigny contribuie totuşi ca nimeni altul la orientarea generală a ştiinţei dreptului în vremea sa, cînd la

---

[1] Vd. în acelaşi sens N. Iorga, *Mihail Kogălniceanu, Scriitorul, Omul politic şi Românul*, ed. Fund. I. V. Socec, p. 10 : „*Murise Schleiermacher, un reformator filozofic al religiei reformate, şi din Hegel, care-şi isprăvise abia zilele, nu rămăsese decît imensa influenţă care străbătea viaţa naţională în toate ramurile ei. Şi Kogălniceanu, care-şi aduce aminte şi de lecţiile de drept ale unui Gans, ale unui Savigny — un adevărat creator — fu străbătut de acel spirit, în antagonism hotărît cu vechile doctrine prusiene*".

[2] Asupra ideilor lui L. v. Ranke, vd. Paul Barth, *Die Philosophie der Geschichte als Soziologie*, I. Teil, 1897, p. 275.

propunerea lui Thibaut[1] de a se da un cod civil comun întregii Germanii, răspunde cu mica scriere epocală *Vom Berufe unserer Zeit für Gesetzgebung und Rechtswissenschaft* (1815), în care se arată că legislația unei țări nu poate fi opera abstractă a unor juriști savanți, ci produsul spontan al devenirii istorice.

„*Dreptul*, spune Savigny, *nu este un produs al arbitrarului, ci unul al întregului trecut al națiunii; el nu se formează într-un mod întîmplător, ci într-unul natural. Dreptul* trebuie *să fie astfel precum* este *și nu altfel; el este adică rezultatul necesar al organizației interne a națiunii și a istoriei sale. Fiecare epocă are îndatorirea să-și desfășoare activitatea sa specială întru cuprinderea, întinerirea și reînsuflețirea acestei materii date*".

Nu este nevoie să insistăm asupra înrudirii acestor idei cu acelea pe care le va profesa Hegel ceva mai tîrziu în operele consacrate filozofiei dreptului[2]. Tendințele lor decurg în acest moment paralele și se caracterizează deopotrivă ca niște manifestări ale istorismului activ în prima jumătate a veacului trecut[3]. Este însă locul să observăm că dacă istorismul juridic a pătruns în cultura românească, împrejurarea a devenit posibilă prin acest fost student al lui Savigny, care, în renumitul *Discurs asupra îmbunătățirii soartei țăranilor* (1862), avea ocazia să-i dea o frumoasă aplicație.

Discursul lui Kogălniceanu caută în adevăr a dovedi că proiectul de împroprietărire a țăranilor se poate justifica prin antecedentele istorice ale proprietății la români. Kogălniceanu nu ostenește a repeta că proprietatea funciară a românilor nu este prin originile ei istorice și nu trebuie deci să rămînă proprietatea absolută a apusenilor, că de fapt, „*marginile proprietății funciare au variat pururi după secoli, după țări și după legi*", că „*proprietatea teritorială a noastră este mărginită, este supusă la legi, la condițiuni altele decît acele la care este supusă proprietatea în occidentul Europei*"[4]. Astfel de argumente presupuneau deopotrivă principiul școlii istorice în drept pe care Kogălniceanu l-a putut extrage din învățămîntul lui Savigny, dar și al altora dintre profesorii săi hegelieni, și anume că opera legislativă trebuie să se adapteze la realitatea istorică a societății pe care pretinde a o guverna.

Atmosfera hegeliană a Universității din Berlin n-a rămas astfel fără răsunet asupra îndrumării ideilor politice ale lui Kogălniceanu. De asemenea, școala istorică în drept, dezvoltată în conexiune cu hegelianismul, pare a fi avut influența sa asupra reformei țărănești pe care Kogălniceanu a preconizat-o și realizat-o.

---

[1] În lucrarea *Über die Notwendigkeit eines allgemeinen bürgerlichen Rechts für Deutschland*, 1814.

[2] Cu toată apropierea de idei între Hegel și Savigny în ce privește fundamentul istoric și național al dreptului, o deosebire există cu toate acestea între ei. Astfel, Hegel în *Grundlinien der Philosophie des Rechts*, § 211, se ridică împotriva interdicției de codificare pe care o pronunțase Savigny în memoriul său, caracterizînd-o drept o adevărată insultă națională. Căci nu e vorba, observă Hegel, de a produce un sistem nou de legi, ci de a stabili și aplica „*conținutul legislativ actual*" (op. cit., ed. Meiner, p. 171).

[3] Asupra apropierii între Savigny și Hegel vd. interesante considerații în K. Joel, *Wandlungen der Weltanschauung*, vol. II, Tübingen, 1930, p. 427—428.

[4] M. Kogălniceanu, op. cit., p. 192.

Titu Maiorescu

Am stabilit mai sus în legătură cu distincția lui Maiorescu între „*adevăr*" și „*frumos*", unul din izvoarele hegeliene ale cugetării sale. Este timpul a completa acum expunerea, scoțînd în evidență legăturile cu mult mai numeroase pe care le întreținuse Maiorescu cu ideile hegeliene ale timpului său și răsunetul cu mult mai întins pe care acestea par a-l fi avut asupra gîndirii sale. În 1858, cînd Maiorescu ajunge la Universitatea din Berlin, influența hegeliană era încă vie, deși atenuată. Printre profesorii care o reprezentau și cu care Maiorescu se leagă mai strîns, trebuie trecut în primul rînd Carl Ludwig Michelet (1801—1893), autorul unei variate opere de morală, filozofie religioasă și filozofie a dreptului, redactor al revistei hegeliene „*Der Gedanke*" și Karl Werder (1806 pînă la 1893) autorul unei logici, concepută ca un comentariu și o întregire a logicii lui Hegel (*Logik, als Commentar und Ergänzung zu Hegels Wissenschaft der Logik*, I. Abth., Berlin 1841). Într-o scrisoare pe care Maiorescu a adresat-o în 1906 lui I. Petrovici[1] ni se arată cum Werder, hegelian zdruncinat în credința sa, sfătuiește pe tînărul său student român să se ocupe cu Schopenhauer, vechiul adversar neîmpăcat al lui Hegel, descoperit acum de curînd de către lumea filozofică. Prin Schopenhauer, studiosul român putea găsi calea către *Critica rațiunii pure* a lui Kant, „*un izvor ce ar trebui din nou desfundat*".

Sfatul lui Karl Werder a fost ascultat mai tîrziu de Maiorescu. Influența lui Schopenhauer asupra criticului român, în discuții de pildă ca acelea purtate cu Gherea asupra „*impersonalității în artă*", este absolut notorie. Filozofia lui Kant a devenit de asemenea una din piesele principale ale învățămîntului împărtășit de Maiorescu[2]. Inițierea hegeliană a anilor studenției nu va fi fost însă nici ea zadarnică și deocamdată, două manifestări literare ale tinereții lui Maiorescu ne permit a completa și preciza ideile noastre în această privință.

Una din ele este scrierea pe care o publică Maiorescu în 1861, la Berlin, sub titlul *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*. Această concisă lucrare, puțin originală, dar foarte interesantă pentru cine studiază formația ideilor lui Maiorescu, cuprinde mai multe capitole psihologice, pe baza cărora ajunge a stabili unele concluzii privind morala și filozofia religiei. Două înrîuriri se încrucișează în această operă de tinerețe. Fundamentul psihologic este împrumutat de la Herbart, în timp ce concluziile de morală și filozofia religiei sînt orientate de Feuerbach. Ludwig Feuerbach este însă unul din reprezentanții cei mai de seamă ai așa numitei „*stînge hegeliene*".

---

[1] I. Petrovici, *Titu Maiorescu*, București, 1932, p. 160.
[2] I. Petrovici, *Kant și cugetarea românească, în vol. Studii istorico-filozofice*, București, 1929.

Hegel făcuse să atîrne întreaga cultură omenească, toate formele pe care aceasta le îmbracă, de dezvoltarea conștiinței omenești. Pe această bază nu se putea oare ajunge la concluzia că însăși ideea de Dumnezeu și de Suflet nemuritor, concepute de filozofia tradițională ca niște realități autonome, nu sînt decît produsele individualității noastre mărginite și trecătoare? Hegel n-a tras niciodată aceste concluzii. Le-a tras însă Feuerbach, în opere celebre ca *Das Wesen des Christentums* (1841), *Das Wesen der Religion* (1851), *Die Unsterblichkeitsfrage vom Standpunkte der Anthropologie* (1846). Pentru Feuerbach, Dumnezeu este o proiecție a aspirațiilor ideale ale conștiinței omenești. Viața de dincolo a sufletului nu este decît viziunea idealizată a singurei vieți cu putință, a vieții de aci. Feuerbach dorește deci să elimine vechea discrepanță dintre dincolo și dincoace, să înfrîngă orice transcendență, pentru a netezi oamenilor treziți în fine la conștiința menirii lor calea către prelucrarea și perfecționarea adevăratei lor existențe, a singurei existențe cu putință.

Astfel de idei revin acum și sub pana lui Maiorescu. „*Dumnezeu nu este altceva*, scrie acesta, *decît umanitatea abstractizată; conceptul Dumnezeirii nu e decît conceptul umanității*“[1]. Și în altă parte:

„*Din toate cele de mai sus rezultă că Dumnezeu, pe care unii vor să-l înțeleagă ca pe o ființă suprapămînteană, nu este decît una exclusiv umană. El este nobil în cei nobili, curat în cei curați, obscur și intolerant în credincioșii eretizați. Conceptul său progresiv este măsura civilizației omenirii; căci el este reflexul celui mai bun și mai clar spirit al acesteia; el e nemuritor pentru că omenirea e nemuritoare, pentru că conceptul trăiește într-o tinerețe eternă, fără bătrînețe, stîlp nezguduit pe care se poate clădi un loc de refugiu pentru reprezentările noastre ușuratece și trecătoare*“[2].

Tot astfel, în acord cu Feuerbach, ruinarea gîndului despre nemurirea sufletului, strămutarea hotărîtă în imanență, i se pare lui Maiorescu o condiție a progresului moral. „*Oamenii își fac o reprezentare fundamental greșită*, scrie Maiorescu, *cînd socotesc că lipsa credinței în nemurire lasă în suflete un gol sau chiar că îi mînă către imoralitate. Tocmai pentru că nemurirea lipsește, viața muritoare dobîndește mai mult conținut; tocmai pentru că nu mai există o altă viață, trebuie să o întrebuințăm bine pe aceasta; tocmai fiindcă după moarte nu există nici răsplată nici pedeapsă, trebuie să facem binele pentru el însuși și să ocolim răul pentru că este rău. Aceasta este enorma importanță morală a tăgăduirii nemuririi*“[3].

Prin aceste concluzii în spiritul lui Feuerbach, Maiorescu putea găsi drumul către filozofia idealismului absolut a lui Hegel. În realitate drumul fusese găsit mai înainte și o altă manifestare a tinereții lui Maiorescu ne pune într-un contact direct și absolut probant cu izvorul hegelian al ideilor sale estetice.

---

[1] *Einiges Philosophische in gemeinfasslicher Form*, Berlin, 1861, p. 154.
[2] Op. cit., p. 170.
[3] Op. cit., p. 185.

În 1861 cînd apare *Einiges Philosophische*, Maiorescu este solicitat să țină la Berlin o conferință în folosul unui fond destinat ridicării unui monument lui Lessing[1]. Conferința tratînd despre *„Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner"* a fost repetată apoi la Paris în *„Cercle des Sociétés savantes"* și la *„Philosophische Gesellschaft"*, societatea berlineză de studii hegeliene de sub conducerea lui C. L. Michelet, în care Maiorescu este în aceeași vreme cooptat cu un alt român, prințul G. Sturza[2]. Textul rezumativ al acestei comunicări, împreună cu discuțiile care i-au urmat, a fost publicat în organul societății, *„Der Gedanke"* (t. II, p. 112 urm.). Pentru că acest text a devenit astăzi foarte rar și pentru că el prezintă o deosebită însemnătate pentru cine studiază formația personalității lui Maiorescu, am crezut nimerit a-l publica, împreună cu traducerea lui românească.

Cercul în fața căruia își repetă Maiorescu conferința este compus din hegelieni de strictă observanță. Printre vorbitorii care iau parte la discuție întîlnim pe Michelet însuși, despre care a fost vorba mai sus, pe Adolf Lasson, care de atunci avea să cucerească un loc de frunte în propagarea ideilor lui Hegel, pe Max Schasler, estetician hegelian și autorul renumitei *Kritische Geschichte der Aesthetik* (1871—1872), pe Friedrich-August Maercker, care semnase cu aproape douăzeci de ani mai înainte opera de spirit hegelian *Die Willensfreiheit im Staatsverbande* (1845), pe italianul Pasquale d'Ercole, care trebuia să devină unul din factorii transplantării hegelianismului în Italia. Cu excepțiunea unui oarecare Foerster, în care s-ar putea recunoaște totuși pe colaboratorul lui Ludwig Baumann în publicarea volumelor XVI și XVII din prima ediție a operelor complete ale lui Hegel, nu este unul din contrazicătorii lui Maiorescu, al cărui nume să nu se fi împletit cu soarta hegelianismului în secolul trecut.

În fața unei astfel de asistențe, fundamentele hegeliene ale comunicării trebuiau bine controlate. Maiorescu pornește în adevăr de la definiția hegeliană a frumosului ca *„deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă"*, o definiție pe care am văzut-o apoi apărînd în studiul critic de la 1867. Echilibrul momentelor constitutive ale frumosului este compromis pe de o parte în cazul *„sublimului"*, care marchează o preponderență a momentului ideal sau logic, pe de altă parte în cazul *„fermecătorului"*, cu preponderența momentului sensibil. Primul caz este al tragediei lui Corneille și al muzicii lui Wagner, în care momentul logic al armoniei covîrșește pe cel sensibil al melodiei, preponderent în muzica italiană. Între Corneille și Wagner se

---

[1] Vd. Soveja (S. Mehedinți), *Titu Maiorescu*, în vol. *Primăvara literară*, București, 1914, p. 141.

[2] *Der Gedanke*, II, p. 75. Prințul Sturza, despre care se vorbește, nu poate fi altul decît Grigore Sturza, fiul lui Mihai Sturza, Domnul Moldovei, fostul coleg al lui Kogălniceanu la Lunéville și Berlin și autorul de mai tîrziu al operei *Les lois fondamentales de l'Univers*, Paris, 1891. Această operă păstrează amintirea terminologiei hegeliene, ca una care vorbește despre *„Ideea absolută"*, pe care o concepe însă în sens științific drept *„ansamblul legilor spațiale"*.

putea face astfel o legătură destul de neașteptată, dar capabilă să orienteze spiritele în discuțiile pasionate pe care muzica lui Wagner, *„muzica viitorului"* cum se spunea pe atunci, le trezea printre spiritele contemporane.

Discuțiile care urmară relevă patru puncte în comunicarea lui Maiorescu: 1. caracterizarea tragediei; 2. comparația muzicii italiene cu muzica lui Wagner; 3. opoziția dintre *„sublim"* și *„fermecător"*; 4. semnificația momentului *„ideal"* sau *„logic"* în constituția frumosului.

În ce privește caracterizarea tragediei franceze, se ridică Michelet pentru a susține că preponderența factorului ideal în sufletul eroilor cornelieni nu este exclusivă și nu este obținută fără nici o luptă cu tendințele și înclinațiile sensibile, adică cu pasiunile. Prezența colisiunii tragice în sufletul eroilor cornelieni satisface deci condiția necesară a frumosului. Împrejurarea o contestă însă la urmă Maiorescu invocînd nu numai cazul tragediei *Horace*, pe care o folosise de la început în argumentarea sa, dar și prefața teoretică la *Nicomède*.

Comparația muzicii italiene cu muzica lui Wagner o ratifică d'Ercole, dar nu și prețuirea cu rezerve a celei dintîi. Este adevărat că muzica italiană se caracterizează prin precumpănirea melodicului, dar împrejurarea stă în firea lucrurilor, deoarece melodia este vestmîntul cel mai potrivit al afectelor pe care muzica dorește să le exprime. Foerster adaugă într-acestea că vechea muzică italiană religioasă a găsit armonia și că deci melodia nu este domeniul ei exclusiv. Maiorescu lasă fără răspuns obiecția lui d'Ercole, dar observă că dezvoltările sale n-au avut în vedere decît muzica italienească mai nouă.

Cît despre remarca lui Schasler că definițiile pe care vorbitorul le propusese pentru *„sublim"* și *„frumos"* sînt capabile să se înlocuiască una prin alta, Maiorescu are ocazia s-o respingă cu mult succes. Nu este de loc adevărat așadar că sublimul arhitectural ar rezulta din exagerarea dimensiunii materiale și ar fi de o calitate sensibilă și nu ideală, după cum se afirmase. Dimensiunea colosală are tocmai rolul de a oferi spiritului prilejul de a se concepe superior materiei și prin urmare pe acela de a releva factorul ideal în noi. Referința la teoria kantiană a sublimului este aci evidentă și este chiar de mirare cum un cunoscător atît de expert al doctrinelor de estetică, cum era fără îndoială Schasler, n-a prevăzut obiecția.

În sfîrșit, în legătură cu lunga și prolixa intervenție a lui Adolf Lasson, Maiorescu scoate în evidență pe de o parte încercarea terminologică inutilă de a înlocui perechea de concepte: ideal-material, cu aceea a termenilor: subiectiv-obiectiv, o încercare absolut irelevantă cît privește fondul lucrurilor, ba chiar creatoare de confuzii, după cum o dovedea cazul recent al unui istoric literar. Pe de altă parte, mărginirea *„logicului"* în artă, la partea ei tehnică, ar fi dat dreptate tezei estetice formaliste, pentru care frumosul se constituie din simple raporturi formale, capabile a fi stăpînite prin procedee tehnice. Se știe însă care a fost în veacul trecut gradul de încordare între formalismul herbatian și idealismul hegelian. O obiecție ca a lui Maiorescu, în fața unei asistențe stăpînite de un spirit ca acela evocat mai sus, era deci menită să găsească aprobarea cea mai călduroasă. Maiorescu nu mai avea deci

nevoie să-şi întărească triumful său, asociindu-şi părerea pe care Schasler o opusese lui Lasson şi după care „*logicul*“ în artă, departe de a se mărgini la tehnic, este mai degrabă o forţă plastică embrionară.

Interesantul text pe care l-am analizat constituie o dovadă deplină a iniţierii hegeliene care stă la baza ideilor estetice ale lui Maiorescu. Acest text nu este însă complet. Maiorescu suprimase din el un întreg pasaj, despre care face aluzie nota care îl însoţeşte şi în care se vorbea despre „*complexul social al acestor fenomene artistice*“. Aceste consideraţii ar fi fost pentru totdeauna pierdute, dacă o dare de seamă asupra conferinţei la prima ei debitare în Berlin, apărută în „*Der Gedanke*“ (I, p. 250) nu ne-ar fi păstrat o indicaţie. Iată această scurtă dare de seamă, în traducere românească :

„*D-l profesor Maiorescu a vorbit în ziua de 10 martie asupra vechii tragedii franceze şi muzica viitorului a lui R. Wagner, pe care cu multă dibăcie o puse în legătură cu Lessing, în beneficiul monumentului căruia conferinţa sa avu loc. După cum francezii sînt ideologii propriu-zişi şi în această calitate au solicitat dezvoltarea istoriei universale, dar în acelaşi timp s-au aruncat sau în extremitatea realităţii practice şi comune sau în entuziasmul idealurilor vide ale intelectului, pe cînd germanii au năzuit pururi către realizarea idealurilor lor, tot astfel eroilor vechii tragedii franceze, de pildă unui Horace al lui Corneille, le lipseşte pathosul, ca unii care se mulţumesc numai cu exprimarea principiilor lor abstracte, cu o goală declamaţie verbală, după cum a numit-o Schiller. Întorcîndu-se apoi către muzica lui Wagner, conferenţiarul observă că aceasta scoate în evidenţă armonia în paguba melodiei, sublimul în paguba frumosului. Cînd aceasta se întîmplă, lucrurile stau mai rău pentru muzică, decît pentru societate. Căci dacă ne gîndim că peste artă stă domeniul pur spiritual al ştiinţei, atunci atît vechea tragedie a lui Corneille cît şi muzica lui Wagner au pregătit societatea viitorului, în care vorbitorul compară pe fiecare om cu o lampă pusă într-o sală întunecoasă şi pe care aceasta o luminează. Tot astfel razele cugetării intime luminează întreaga lume şi această strălucitoare lumină a minţii se leagă totdeauna cu epoci de începuturi, ca acelea cărora le-a deschis drum critica lui Lessing. Întovărăşim pe d-l Maiorescu, cu cele mai bune urări ale noastre, către frumoasa sa patrie sudică, în care se pregăteşte să răspîndească cunoştinţa filozofiei apusului civilizat, pentru a o face să ne revie de acolo mai însufleţită*“.

Analizînd această dare de seamă întîmpinăm două idei, pe care textul rezumativ al conferinţei, aşa cum îl publicase Maiorescu însuşi, nu le cuprinde. Mai întîi, analogia dintre spiritul revoluţionar francez şi spiritul vechii tragedii clasice, a unui Corneille de pildă. De o parte şi de alta aceeaşi înclinaţie către abstracţiune, acelaşi raţionalism, care lipseşte acţiunea politică de terenul practic al realizărilor şi suprimă din zugrăvirea caracterului moral al eroilor tragici orice patetism, aspectul oricărei lupte cu înclinaţiile materiale, cu pasiunile sufletului. Fără îndoială însă că în felul acesta gîndirea politică devine mai puţin operantă şi psihologia eroilor tragici mai puţin convingătoare.

A doua idee nouă pe care o aduce darea de seamă corectează dintr-un anumit punct de vedere asprimea cu care fusese judecat mai înainte raționalismul artei unui Corneille și Wagner. Căutînd să pătrundem înțelesul explicațiilor la care se face trimitere, socotim a-l putea restitui în felul următor: Fără îndoială că raționalismul este păgubitor pentru artă, căci arta trebuie să reprezinte sinteza ideii cu sensibilitatea. Cînd însă această sinteză este dizolvată, conținutul ideal al artei se constituie ca un obiect al cunoștinței filozofice. Desfășurată din scutecele sensibilității, arta raționalistă reprezintă un progres pentru cunoștință și deci un avantaj în raport cu mișcarea ascensională a vieții sociale către scopurile de îmbogățire a conținutului ei ideal. Artiștii raționaliști ar înfățișa ca atare o scădere întrucît privește arta, dar o înaintare către țintele societății viitoare, pe care ei o pregătesc în acest fel.

Să adăugăm acum că ambele idei noi ale dării de seamă sînt hegeliene prin excelență. Pentru a începe cu cea din urmă, iată în adevăr că ea nu poate fi deplin înțeleasă decît punînd-o în raport cu acea schemă generală a filozofiei hegeliene, despre care a fost vorba și mai sus. Pentru Hegel, arta și filozofia au același conținut, ideea, dar pe cînd una exprimă ideea în material sensibil, cealaltă o exprimă prin mijlocul mai adecuat al conceptului. Considerînd însă că, pentru Hegel, scopul vieții istorice este realizarea ideii prin cunoștința cea mai adecuată despre sine, se înțelege că în ierarhia valorilor, filozofia este superioară artei. Această afirmație este una din cele mai semnificative în sistemul lui Hegel. Acestei afirmații îi va fi dat aplicare Maiorescu, precizînd, după cum ne transmite darea de seamă, că *„peste artă stă domeniul pur spiritual al științei“*. Tot în legătură cu această vedere, putea acorda Maiorescu artei raționaliste un sens favorabil în raport cu scopurile viitoare ale societății. Numai cu aceste referiri hegeliene ne putem lămuri întregul înțeles al dezvoltărilor amintite mai sus.

Tot astfel, condamnarea mentalității raționaliste franceze, creatoarea marei revoluții, ca un entuziasm pentru *„idealurile vide ale inteligenței“*, căruia i se putea opune năzuința germană de a realiza practic, era de asemenea un motiv tipic al hegelianismului. Filozofia istoriei a lui Hegel cuprinde în adevăr, după recunoașterea importanței ei epocale, o critică a revoluției franceze, inspirată din acea *„filozofie, care nu este decît cugetare abstractă și nu înțelegere concretă a adevărului absolut“*[1]. În această din urmă direcție întrevede dimpotrivă Hegel sensul contribuției germane în istoria universală. Învățătura lui Hegel a inspirat deci expunerea lui Maiorescu și în această privință.

---

[1] Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 551. În același loc dezvoltă Hegel motivele care îl fac să se opună raționalismului revoluționar. Astfel îi impută el mai întîi greșeala de a fi dat întreaga putere publică în mîinile puterii legiuitoare. A face legi bune, conforme rațiunii, nu poate înlocui însă nevoia unei bune administrații. Raționalismul care invocă necontenit virtutea s-a servit apoi de cumplita armă a teroarei, căci rațiunea este despotică. Raționalismul în fine, afirmînd prezența rațiunii autonome în fiecare cetățean, determină un atomism social potrivnic oricărei încercări de organizare colectivă. Același atomism favorizează apoi spiritul de opoziție care anulează orice consecvență în munca guvernelor. Raționalismul revoluționar este astfel, după Hegel, pricina unor numeroase neajunsuri.

Maiorescu n-a folosit de altfel aceste îndrumări numai în amintita manifestare izolată a tinereții sale. Critica pe care el o aplică mai tîrziu, în epoca maturității, civilizației românești se resimte de vechiul său contact cu hegelianismul. Atitudinea împotriva raționalismului politic, în sensul revoluției franceze, dublată de preocuparea de a nu pierde niciodată de sub picioare terenul realităților concrete, caracterizează tot timpul critica maioresciană. Civilizația românească modernă era pentru Maiorescu produsul unei adaptări la izvoarele revoluționarismului francez.

„*Cufundată pînă la începutul secolului XIX în barbaria orientală*, scrie el, *societatea română pe la 1820 începe a se trezi din letargia ei, apucată abia atunci de mișcarea contagioasă, prin care ideile revoluțiunii franceze au străbătut pînă în extremitățile geografice ale Europei*"[1].

Dar acest contact cu ideile revoluției franceze pătrunsese mentalitatea românească cu un raționalism inoperant, cu o seamă de năzuințe abstracte cărora legătura cu împrejurările concrete și reale ale țării le lipsea cu desăvîrșire. Criticînd deci lipsa de „*concepție reală*" a oamenilor de la 1848, „*amalgamul lor de idei nebuloase*", imitate după „*broșurile frazeologilor din alte țări*"[2], Maiorescu făcea să funcționeze unul din criteriile cu care îl putuse înzestra acea cunoștință a filozofiei hegeliene a istoriei, despre care ne documentează amintita sa conferință din tinerețe.

Una din urmările cele mai caracteristice ale mentalității sociale raționaliste este fără îndoială înzestrarea unui popor pe cale legislativă, cu instituții care nu corespund împrejurărilor istorice ale vieții sale și geniului său. În *Filozofia istoriei*, Hegel criticase în revoluția franceză preponderența care se dăduse puterii legislative[3]. Hegel a dat de altfel o variată aplicație acestei vederi. Căutînd însă un loc în care principiul este formulat cu mai multă forță, îl găsim în *Filozofia dreptului*, în legătură cu acea instituție fundamentală a popoarelor, care este constituția lor. În această privință Hegel formulează în termeni răspicați principiul :

„*Întrucît spiritul*, scrie Hegel, *este în realitate ceea ce el se cunoaște a fi și întrucît Statul, ca spirit al unui popor, este legea care pătrunde suma tuturor relațiilor sale de viață, moralitatea și conștiința indivizilor care îl compun, urmează că constituția unui popor anumit atîrnă de particularitățile și formația conștiinței sale de sine. În acesta stă libertatea sa subiectivă și o dată cu ea realitatea conștiinței sale. A voi să dai apriori unui popor o constituție care, prin conținutul ei, ar putea fi mai mult sau mai puțin rațională, înseamnă a trece cu vederea tocmai momentul prin care o constituție este ceva mai mult decît un simplu obiect al cugetării (Gedankending). Orice popor are deci constituția care i se potrivește și care îi aparține*"[4].

Un astfel de principiu își putea găsi aplicația sa utilă și în împrejurările românești cărora Maiorescu le opunea oglinda conștiinței sale critice.

---

[1] T. Maiorescu, *In contra direcției de astăzi în cultura română*, 1868, Critice. I. p. 117.
[2] T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. I, Introducere, p. 45—46.
[3] Hegel op. cit., p. 555.
[4] Hegel, *Philosophie des Rechts*, § 274, ed. Meiner, p. 225.

În 1868, adică puțini ani după ce Maiorescu se înapoiase de la studiile sale în străinătate, problema Constituției era încă vie în Statul român. Cu doi ani mai înainte, România primise noua ei Constituție, al cărei „*prematur liberalism*"[1], Maiorescu nu se oprește a-l remarca. În același timp, anumite cercuri influente în societatea intelectuală ieșeană agitau ideile defunctului profesor Simion Barnuțiu, care propusese adoptarea vechiului drept public al romanilor. Ciudata doctrină era unul din ultimele valuri ale latinismului ardelenesc în forma unei aplicații politice și juridice. Ea întîmpină rezistența lui Maiorescu, întocmai ca ruda ei apropiată care era latinismul lingvistic. Mica scriere polemică îndreptată *Contra Școalei Barnuțiu* face parte din primele succese ale tînărului profesor ieșean. Absurditatea ideii de a voi să adopți sistemul juridic al unui popor de care te despart două milenii de viață istorică deosebită apărea cu atît mai evidentă cu cît însuși modelul propus este arătat că stătuse sub legea devenirii istorice. Ce moment anumit din mișcarea de transformare a dreptului roman ni se propune spre imitație? Dar chiar admițînd că precizarea este posibilă, este oare sigur că introducerea dreptului roman poate să provoace acea îmbunătățire a soartei poporului nostru, predicată de apostolul latinist? Întrebarea îi permitea lui Maiorescu să formuleze unele considerații cu privire la valoarea constituțiilor impuse prin voința abstractă a legiuitorilor, într-un spirit care amintește de aproape ideile lui Hegel înfățișate mai sus.

„*Faceți întîi pe poporul român mai cult și mai activ*, scrie Maiorescu, *dați-i prin școli bune și prin o bună dezvoltare economică lumina și independența de caracter a adevăratului cetățean și apoi forma juridică, după care își va întocmi el relațiunile sale publice și private, va veni de la sine și va fi acomodat stării sale de cultură. Dar nu începeți cu regulamentare administrativă și cu constituție, căci de cînd e lumea nu s-a regenerat nici un popor prin legi și guvern: ci legile și guvernele au fost numai expresia incidentală, rezultatul extern al culturii interioare a unui popor și a aștepta cultura de la jurisprudență și de la guvern, vrea să zică a răsturna ordinea naturală, a introduce spiritul centralizării și patronajului guvernamental, a lua cetățeanului încredere în sine însuși, acel prețios* **selfgovernment** *care el singur plătește mai mult decît toate codificațiile publice și private și care este unica bază solidă a adevăratei democrații*"[2].

Anul în care publică Maiorescu scrierea *Contra Școalei Barnuțiu* este și acela în care lansează el răsunătoarea formulă a *formelor fără fond*. Critica formelor fără fond este extinderea și generalizarea criticii pe care o aplicase Maiorescu improvizațiilor juridice ale generației sale. Căci nu numai o constituție neadecuată la „*cultura interioară*" a poporului i se dezvăluie asprului critic al timpului său, dar și „*o academie osîndită să existe fără știință, o asociațiune fără spirit de societate, o pinacotecă fără artă și o școală fără instrucțiune bună*"[3], tot atîtea forme izbite de nedemnitate și pe cale de a se

[1] Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, I, Introducere, p. 12.
[2] T. Maiorescu, *Contra Școalei Barnuțiu*, 1868, Critice, II, p. 239.
[3] T. Maiorescu, *În contra direcției de azi în cultura română*, Critice, I, p. 155.

face dispreţuite şi imposibile, chiar atunci cînd dezvoltarea fondului corespunzător le-ar reclama ca utile.

Cînd în sfîrşit în 1876, Maiorescu ajunge în fruntea departamentului Instrucţiunii Publice, va încerca el să sporească numărul instituţiilor neadecuate la realitatea vieţii noastre publice, adîncind neajunsul pe care ştiuse să-l divulge cu atîta putere? Larga reformă şcolară pe care o aduce Maiorescu în discuţia Parlamentului, fără a izbuti s-o facă votată pînă la urmă, se inspiră din principiile a căror neîncetată afirmare, din momentul manifestării sale oratorice din Berlin, am încercat s-o înfăţişez în cele de mai sus. Legea cu care Maiorescu se prezintă Parlamentului nu este înfăţişată ca izvorînd din *„convingerea că orice lege este cu atît mai bună cu cît este mai mult întocmită după trebuinţele ţării în care se face şi că nici o lege străină nu se poate aplica într-un stat fără a cauza o perturbare în dezvoltarea lui normală*"[1]. Greşeala care fusese deci a legiuitorilor care între 1864 şi 1865 reformaseră întreg sistemul juridic al ţării nu doreşte să devie a sa. Propria reformă pe care tinde s-o realizeze acum porneşte deci de la o limpede examinare a stărilor noastre sociale.

Astfel, în materia învăţămîntului primar, proiectul de lege corectează ceea ce în Constituţie putea apărea drept un „*liberalism prematur*", mărginind obligativitatea învăţămîntului numai la localităţile unde se găseau şcoli şi numai pe timpul iernii, cînd ţăranul agricultor se putea lipsi de ajutorul copiilor săi.

Întrucît priveşte învăţămîntul secundar, menţinut pe baze exclusiv umanistice de către vechea lege de la 1864, Maiorescu observă că el nu putea pregăti decît cel mult oameni de carte, inşi capabili să traducă o pagină dintr-un autor clasic sau să interpreteze un text de lege, profesori, literaţi şi avocaţi, dar nu şi producători de bunuri în complexul vieţii economice a ţării. Şi doar existenţa acestora, existenţa unei burghezii active şi producătoare, este singura temelie posibilă a unui regim democratic-constituţional ca acela ale cărei forme politice de viaţă fuseseră adoptate de Statul român. Regimul constituţional reprezintă în adevăr cucerirea acestei burghezii intercalată între vechea aristocraţie de naştere şi ţărănime şi menţinută în locurile ei de influenţă, prin hărnicia şi talentul ei. În loc de a promova această clasă de oameni, singura menită să confere realitate constituţionalismului român, învăţămîntul secundar al timpului a scos elemente cărturăreşti improductive, postulanţi la funcţiunile statului sau avocaţi, adică speculatori ai unui regim juridic neadaptat la nevoile şi înţelegerea poporului. Maiorescu are în această ordine de idei o ieşire împotriva avocaţilor, care emoţionă Camera, dar care rezuma în sine atitudinea sa constantă faţă de acel raţionalism politic care se exprima în preponderenţa puterii legiuitoare şi a feluritelor ei anexe şi pe care ştiuse a-l demasca încă din anii primei tinereţi. Pentru a remedia această stare de lucruri, se propune deci crearea unui învăţămînt real în care vechiul învăţămînt exclusiv umanistic să-şi găsească complementul şi corectarea.

[1] T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, I. p. 396 şi urm.

Cînd în sfîrșit proiectul de lege ajunge să se ocupe cu învățămîntul superior, Maiorescu constată că frecventarea facultății de drept este comparativ mult mai însemnată decît aceea a facultăților de litere și științe. Prelungirea și specializarea cursurilor la facultatea de drept, o dată cu obligația titlurilor academice pentru toți profesorii învățămîntului secundar, erau cele două măsuri menite să modifice orientarea tineretului. Crearea unei înalte școli politehnice la Universitatea din Iași trebuia să lucreze în aceeași direcție. În chipul acesta reforma școlară a lui Maiorescu încerca a da un conținut de măsuri politice precise directivelor mai mult formale cuprinse în „*Criticele*" sale.

Este drept că între timp poziția lui Maiorescu a primit unele modificări. Pe cînd în *Critice*, formele contemporane ale vieții publice sînt criticate din pricina lipsei fondului corespunzător, din lipsa unei „*culturi interioare*", care să le dea realitate, acum, chemat fiind să guverneze, Maiorescu se dedă la o operă de legiferare, menită să stimuleze „*fondul*" socotit absent. Pentru că „*forma*", adică regimul constituțional, fusese creată și nu se mai putea renunța la ea, era evident că acțiunea politică trebuia să tindă la crearea conținutului sufletesc pe care această formă avea misiunea să îl exprime. Acest „*fond*" îl întrevede Maiorescu în spiritul unei burghezii naționale productive, în stare a fi determinat pe calea orientării tineretului către profesiuni dependente de învățămîntul științific.

De altmintrelea Maiorescu n-a rămas niciodată un prieten al legiferărilor cu orice preț, ci numai în strînsă legătură cu realitățile sociale preexistente operei legiferării. În 1891, Titu Maiorescu revine asupra problemelor care îl preocupaseră cu cincisprezece ani mai înainte. Numai că de data aceasta, proiectul de lege prezentat Corpurilor legiuitoare nu mai cuprinde totalitatea învățămîntului public, ci numai cîteva aspecte particulare ale lui[1]. Douăzeci și șase de ani de aplicare a legii din 1864 creaseră un material viu de profesori, institutori, directori, învățători și școlari, de o întreagă mentalitate de care reformatorul trebuia să țină seamă, pe care nu o putea nesocoti fără a nu „*zdruncina totul din temelie și a introduce pe lîngă reformele ce trebuie să le introducă, o inovație radicală, încît să se dezorienteze toată deprinderea de mai înainte și să nu știe oamenii a doua zi, cum să mai lege firele din trecut și unde să înceapă*". Mărginit deci numai la cîteva puncte, proiectul din 1891 consideră problema școlilor reale de o asemenea importanță, încît ea este singura pe care o discută în legătură cu învățămîntul secundar. Și de data aceasta se arată că rezultatul liceului umanistic este „*o tendință a tinerimii spre lucrări literare, spre lucrări de cărți, spre interpretări de texte, spre o activitate oarecum artificială, fără o privire mai practică asupra naturii, asupra pămîntului țării noastre cu comorile lui*". Astfel din școlile noastre secundare au ieșit numai legiști, profesori și funcționari. La aceste neajunsuri trebuia să remedieze liceul real. Și Maiorescu se înfățișează pe sine ca instrumentul unui proces istoric, ca unul care înființă primele gimnazii reale

[1] T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, IV, p. 474 urm.

bugetare în 1875, adică tocmai în momentul cînd negociindu-se convenția comercială cu Austro-Ungaria, „*se putea încerca pentru prima oară a obține un tarif care să aibă putința de a încuraja industria noastră născîndă*". Principiul că opera legiferării trebuie să țină seama de realitatea socială își găsea astfel o nouă aplicare.

*
* *

Am căutat să grupăm elementele sistemului politic al lui Maiorescu, în jurul acelei valorificări negative a raționalismului politic, ale cărei premise le-am întîmpinat încă din amintita manifestare hegeliană a tinereții sale. Aceasta nu înseamnă nicidecum că gîndirea politică și socială a lui Maiorescu a stat într-o continuă dependență față de modelul hegelian, ci numai că acesta a avut rolul său în formarea cugetării criticului român, după cum dovada întinselor sale legături cu hegelianismul ne îngăduie a o crede. Influența lui Hegel s-a putut întîlni în spiritul lui Maiorescu cu înrîuriri pornite din alte izvoare. Rezistența față de raționalismul revoluționar, adică față de aspirația de a organiza viața socială pe temeiul reprezentării unui om în genere și prin urmare pentru toate timpurile și locurile, este o tendință mai generală a cugetării europene, în epoca zisă a „*Restaurației*[1]". Revoluția întîmpină o deopotrivă opoziție în spirite ca acelea ale lui Chateaubriand și De Bonald, Joseph de Maistre, Saint-Simon și Auguste Comte. În Germania, opoziția față de revoluție și de veacul raționalist care a precedat-o se confundă cu însăși tendințele romantismului. Considerat în acest cadru, Hegel apare ca unul dintre filozofii Restaurației[2]. Imensul avînt reformator al feluritelor Adunări ale Revoluției se tempereaza prin toți aceștia și spiritul timpului caută un regulator al vieții popoarelor în însăși viața lor istorică. Din acest punct de vedere se poate spune că gîndirea socială a lui Maiorescu este un moment al Restaurației europene, ajunsă însă pe tărîmurile noastre după ce își împlinise rolul său în Occident. Pentru a ne explica în întregime gîndirea lui Maiorescu ar trebui s-o punem în legătură cu întreaga filozofie a Restaurației.

---

[1] „*Această idee a caracterului pur negativ al revoluției,* scrie E. Brehier, *este postulatul comun al aproape tuturor filozofiilor pînă în 1848 : toate își atribuie misiunea de a căuta un principiu pozitiv constructor, capabil de a reface o societate solidă. Pentru toate deopotrivă și prin însăși condițiile problemei, acest principiu trebuie să fie o realitate independentă de arbitrarul uman și de voința reflexivă. Nu este vorba de a crea acest principiu, ci de a-l descoperi și de a-l anunța. Toate greșelile imputate cugetării veacului al XVIII-lea și Revoluției provin dintr-un același izvor, din falsa credință că principiile, fie intelectuale, fie politice, sînt instituite de oameni și că ele pot fi stabilite plecînd de la un fapt elementar precum senzația sau nevoile : aceste principii sînt, dimpotrivă, rebele analizei și întrec debila putere a rațiunii omenești*" (*Histoire de la philosophie*, II, p. 580—581).

[2] Asupra lui Hegel ca filozof al Restaurației, vd. K. Joel, *Wandlungen der Weltanschauungen*, II, p. 428. I. Erdmann, renumitul istoric al filozofiei (*Grundriss der Geschichte der Philosophie*, I—II, 1852) și discipol al lui Hegel din ramura dreptei hegeliane, citat de Joel, pare a fi fost primul care l-a caracterizat pe Hegel în același fel, relevînd în filozofia lui trei motive critice ale Restaurației : 1. restaurația metafizică, 2. a dogmei, 3. principiul etic-politic organologic.

Lucrul nu e însă cu putință aci. Și pentru că paginile de față sînt consacrate exclusiv cercetării influenței lui Hegel în cultura românească, a trebuit să ne mulțumim cu scoaterea în evidență a unui singur fir din țesătura care-l fixează pe scriitorul român în cultura europeană a veacului său. Pentru completare trebuie să adăugăm însă că acestor influențe coborîtoare din Hegel și din întreaga gîndire a Restaurației li s-au putut adăuga oarecari întăriri din partea evoluționismului englez. Evoluționismul îngăduia în adevăr o aplicație a categoriilor cîștigate în studiul speciilor biologice, la viața istorică a omenirii. Pentru punctul de vedere al evoluționismului, raționalismul revoluționar era deopotrivă lichidat. Căci după cum nu poți crea după voie, prin simple decrete ale rațiunii, specii animale și vegetale, lucrul nu e posibil nici pentru forma și chipul de manifestare al societăților omenești. Societățile se dovedeau în acest fel supuse acelorași legi ale devenirii, ca și speciile biologice și determinate în formele lor succesive de viață de aceleași condiții concrete și particulare ale mediului natural. Rezultatele evoluționismului se potriveau în chipul acesta cu acelea ale filozofiei Restaurației. Maiorescu le-a putut primi pe amîndouă, fără a introduce o divergență în unitatea ideilor lui.

Căutînd însă să se înțeleagă pe sine, Maiorescu confirmă unele din aceste izvoare, dar nesocotește pe altele și printre acestea pe Hegel, cu a cărui filozofie tinerețea sa a întreținut totuși raporturi atît de active. Vorbind astfel despre cărțile hotărîtoare în stabilirea punctului său de vedere și a amicilor săi de la „*Junimea*", Maiorescu amintește de Buckle, autorul celebrei *Istorii a civilizației în Englitera*, 1857, o lucrare în care se dădea o largă aplicație ideii evoluționiste a influenței mediului în dezvoltarea societăților umane ; după cum caracterizînd modul de judecată al cercului său, în opoziție cu acela al liberalilor munteni, el îl definește „*mai mult englezește evoluționar, decît franțuzește revoluționar*"[1]. În realitate însă Maiorescu n-a aplicat niciodată punctul de vedere evoluționist al influenței mediului asupra formelor pe care le ia viața socială în felul în care o făcuse Buckle. Caracterizarea și critica pe care Maiorescu o aduce civilizației românești, după norma evoluției interioare a culturii poporului, este mult mai apropiată de gîndirea filozofic-istorică a lui Hegel. Faptul că în 1897, cînd publică considerațiile de mai sus, lui Maiorescu îi place să-și atribuie mai degrabă izvoare evoluționiste, își are explicația firească. Hegelianismul era la această dată o filozofie întrecută și chiar compromisă, încît scriitorul doritor să dea ideilor sale mai multă temeinicie, lasă în umbră vechea sa inițiere hegeliană, reclamîndu-se cu exclusivitate de la evoluționismul ținut pe atunci în mare cinste. **Socotim însă că cele ce precedă au putut stabili dovada că Maiorescu a marcat un capitol însemnat al influenței lui Hegel în cultura românească, atît prin ideile sale estetice, cît și prin premisele criticii sociale pe care el a exercitat-o.**

[1] T. Maiorescu, *Discursuri parlamentare*, vol. I. Introducere, p. 44—45.

M. Eminescu

Despre hegelianismul lui Eminescu s-a vorbit uneori de către cercetătorii operei sale. Astfel I. Scurtu, editorul scrierilor politice şi literare ale lui Eminescu, afirmă odată această influenţă, fără a încerca s-o precizeze mai de aproape.

„*Urmînd mai departe pe Kant şi pe Hegel*, scrie I. Scurtu, *Eminescu proclamă necesitatea echilibrului în stat, care-i* **dreptul** *şi ajunge pe calea asta la teoria conservatoare a armoniei intereselor sociale prin păstrarea deosebirilor de clasă*"[1].

De la I. Scurtu, afirmaţia a trecut în lucrarea lui D. Murăraşu, despre *Naţionalismul lui Eminescu*, dar nici aici cunoştinţa directă a izvoarelor nu sprijină adevărul întrezărit[2]. O contribuţie mai importantă la studiul ecourilor hegeliene în opera lui Eminescu a adus acum în urmă I. Lupaş. Dar despre aceasta va veni vorba în curînd.

În ce moment a luat Eminescu contact cu sfera ideilor hegeliene se poate spune aci cu oarecare siguranţă. În anii de studenţie la Viena, printre numeroasele preocupări ale lui Eminescu, ideile lui Hegel şi-au avut partea lor. Printre filozofii care i se păreau mai vrednici de a fi studiaţi, nu figurează însă în primul rînd Hegel, ci Schopenhauer şi Kant. În această privinţă există o mărturie a lui I. Slavici, interesantă a fi reprodusă, pentru că reaminteşte sfatul pe care Karl Werder îl dase lui Maiorescu şi care rezuma desigur o opinie generală în lumea germană:

„*Aceasta mă-ndeamnă*, scrie aşadar I. Slavici, *să fac mărturisirea că pe mine, tînăr lipsit cu desăvîrşire de cultură generală, Eminescu m-a îndrumat încă pe la sfîrşitul anului 1869 să nu-mi pierd timpul cetind scrieri de ale filozofilor ca Fichte, Hegel şi Schelling şi nici scrieri de ale lui Kant să nu cetesc decît după ce le voi fi cetit pe ale lui Schopenhauer*"[3].

Filozofia lui Kant, Schopenhauer şi a lui Herbart, răspîndită la Universitatea vieneză de către discipolul acestuia, Robert Zimmermann[4], alcătuiau obiectele principale ale sîrguinţei depuse de tînărul student Eminescu.

Nici influenţa lui Hegel nu pare cu toate acestea a fi rămas străină de cercul ideilor sale în această vreme. Curînd după 1869 ea se vesteşte cu siguranţă. Într-o scrisoare-adresă din 3/15 August 1871, pe care Eminescu

---

[1] I. Scurtu, în *Introducerea* la M. Eminescu, *Scrieri politice şi literare*, Bucureşti, 1905, p. 16.
[2] D. Murăraşu, *Naţionalismul lui Eminescu*, Bucureşti, 1932, p. 298.
[3] I. Slavici, *Amintiri*, Bucureşti, 1924, p. 105
[4] Vd. scrisoarea lui Eminescu către Maiorescu din 5 Februarie 1874, în M. Eminescu *Opere complecte*, ed. Cuza p. 652.

o trimite lui Dumitru Brătianu, în legătură cu proiectul serbării comemorative de la Putna[1], citim aceste reflecțiuni de filozofia istoriei, al căror spirit hegelian a fost de curînd semnalat de către I. Lupaș[2].

„*Dacă serbarea s-ar întîmpla într-adevăr*, scrie Eminescu, *ca să aibă acea însemnătate istorică, pe care i-o doriți d-voastră, dacă ea ar trebui să însemne piatra de hotar, ce desparte pe planul istoriei un trecut nefericit de un viitor frumos, atunci trebuie să constatăm tocmai noi, aranjatorii serbării, cum că meritul acesta, eroismul acestei idei nu ni se cuvine nouă. Dacă o generațiune poate avea un merit, e acela de a fi un credincios agent al istoriei, de a purta sarcinile impuse cu necesitate de locul pe care îl ocupă înlănțuirea timpurilor. Și istoria lumii cugetă — deși încet, însă sigur și just: istoria omenirii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu. Numai expresiunea exterioară, numai formularea cugetării și a faptei constituiesc meritul individual ori al generațiunii, ideea internă a amîndorura e latentă în timp, e rezultatul unui lanț întreg de cauze, rezultat ce atîrnă mult mai puțin de voința celor prezenți, decît de a celor trecuți. Cum, la zidirea piramidelor, acelor piedici contra pășurilor vremii, fundamentele cele largi și întinse purtau deja în ele intențiunea unei zidiri monumentale, care e menită de a ajunge la o culme, astfel în viața unui popor munca generațiunilor trecute, care pun fundamentul, conține deja în ea ideea întregului. Este ascuns în fiecare secol din viața unui popor complexul de cugetări, care formează idealul lui, cum în sîmburele de ghindă e cuprinsă ideea stejarului întreg. Și oare oamenii cei mari ai României, nu-i vedem urmărind cu toți, cu mai multă ori mai puțină claritate, un vis al lor de aur, în esență același la toți și în toți timpii? Crepusculul unui trecut apus aruncă prin întunerecul secolelor razele lui cele mai frumoase și noi, agenții unei lumi viitoare, nu sîntem decît reflexul său. De aceea, dacă serbarea întru memoria lui Ștefan va avea însemnătate, atunci va fi o dovadă mai mult cum că ea a fost cuprinsă în sufletul poporului și s-a realizat, pentru că a trebuit să se realizeze; dacă va trece însă neînsemnată, atunci va fi o dovadă cum că a fost expresiunea unor voințe individuale necrescute din sîmburele ideilor prezentului. E o axiomă a istoriei că tot ce e bine e un rezultat al cugetării generale și tot ce e rău e produsul celei individuale*".

I. Lupaș a avut dreptate să identifice în acest text mai multe motive hegeliene: Hegeliană este în adevăr părerea că „*istoria omenirii e desfășurarea cugetării lui Dumnezeu*". Hegeliană este sensibilizarea procesului organic al istoriei prin comparația cu stejarul care se găsește virtualmente în sîmburele de ghindă. Hegeliană este apoi ideea continuității procesului istoric, care face din generația contemporană un reflex al trecutului și un agent al viitorului. Hegeliană e în sfîrșit prețuirea înaltă acordată cugetării generale a istoriei și subevaluarea cugetării particulare a indivizilor. Această din urmă idee o

[1] Vd. Eminescu, *Opere complecte*, ed. Cuza, p. 650 urm. și *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, p. 419 urm.
[2] I. Lupaș, *Influența lui Hegel în scrisul lui N. Bălcescu și M. Eminescu*, în *Universul* din 7 Februarie 1932.

pune I. Lupaş în legătură şi cu afirmaţia lui Hegel că raţiunea istorică se foloseşte în urmărirea scopurilor ei de pasiunile şi tendinţele conştiinţelor individuale, exercitînd o adevărată „*viclenie*“ (List der Vernunft)[1]. Analiza lui I. Lupaş a pus astfel în lumină unele din ideile hegeliene care îl preocupă pe Eminescu în anii săi de studenţie la Viena. Începutul contactului lui Eminescu cu gîndirea filozofului german datează prin urmare din această epocă.

În semestrele petrecute la Universitatea din Berlin, atingerea lui Eminescu cu hegelianismul se intensifică şi poate fi de asemenea probată. Într-adevăr, Eminescu audiază la Berlin, în semestrul Aprilie-August 1873, printre alte prelegeri şi pe acelea ale lui Althaus, relative la *Expunerea şi critica filozofiei lui Hegel*[2]. Răsunetul acestor preocupări apare limpede în scrisoarea prin care Eminescu răspunde îndemnului lui Maiorescu de a se pregăti în vederea ocupării unei catedre de filozofie la Universitatea din Iaşi.

Acest interesant document[3], manifestă adeziunea lui Eminescu la filozofia lui Schopenhauer, cu o rezervă totuşi, provenită din faptul că „*filozofia dreptului, de stat şi a istoriei sînt indicate numai la Schopenhauer*“, deşi „*cheia unei expuneri adevărate a acestora e cuprinsă în metafizica sa*“. Eminescu mărturiseşte însă că nu poate rămîne indiferent faţă de aceste discipline, „*căci nu trebuie să laşi nediscutat tocmai aceea ce are cel mai mult interes practic*“. Răspunsul pe care Eminescu îl găsise, concentrîndu-se asupra acestor materii mărturiseşte contactul cu filozofia lui Hegel, deşi în formă influenţa ei cată a fi atenuată. „*Cred că am găsit acum,* scrie Eminescu, *dezlegarea problemelor privitoare la aceste materii grupînd opiniunile şi sistemele doveditoare ce întovărăşesc fiecare fază de evoluţie în antinomii în jurul intemporalului în istorie, drept şi politică, dar nu în sensul evoluţiei ideii lui Hegel. Căci la Hegel cugetare şi existenţă sînt identice. Aci nu. Interesul practic pentru patria noastră ar consta acum în înlăturarea teoretică a tuturor îndreptăţirilor pentru importarea nechibzuită a unor instituţii străine, care nu sînt altceva decît organizaţii speciale ale societăţii omeneşti în lupta pentru existenţă, care pot fi primite în principiile lor generale, a căror casuistică trebuie însă să rezulte în mod empiric din împrejurările particulare ale fiecărui popor şi ale fiecărei ţări*“.

Cu toate rezervele faţă de filozofia lui Hegel, ca o concesie făcută interesului contemporan în descreştere faţă de această filozofie şi cu toate reminiscenţele eterogene care îl însoţesc, pasajul citat rămîne hegelian în principiul lui. Relativa lui prolixitate face însă necesară interpretarea. Ce afirmă

---

[1] Asupra noţiunii „*List der Vernunft*“ vd. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, ed. Reclam, p. 70. Ideea hegeliană a „*vicleniei raţiunii*“ a fost folosită şi de un alt gînditor român, de Al. Xenopol, care în *Teoria istoriei* afirmă că „*ceea ce numim greşeală, lipsa de energie, de prevedere sau abilitate, supleţă, inteligenţă a afacerilor, nu sînt în definitiv decît mijloacele pe care inconştientul le întrebuinţează pentru a-şi realiza scopurile* !“ Asupra înrîuririi hegeliene în acest text, amestecată cu reminiscenţe din Schopenhauer şi Hartmann, vd. O. Botez, *Alexandru Xenopol teoretician şi filozof al istoriei*, Bucureşti, 1928, p. 96.

[2] Vd. I. Rădulescu-Pogoneanu, *Studii, Bucureşti*, 1910, p. 56.

[3] Eminescu, *Opere complete*, ed. Cuza, p. 653.

deci Eminescu? Mai întîi, că dezlegarea problemelor privitoare la istorie, drept și politică nu este posibilă decît punînd în legătură feluritele lor soluții cu deosebitele faze de evoluție ale omenirii și grupîndu-le în antinomii în jurul intemporalului în istorie. Aluziile hegeliene ale acestei metode sînt destul de transparente. Misteriosul „*intemporal în istorie*" pare în adevăr a fi „*spiritul universal sau ideea absolută*" a lui Hegel, care după expresia acestui filozof este intemporal eternă (zeitlos-ewig). Acest element intemporal al Ideii este apoi considerat de Hegel că se dezvoltă în istoria omenească străbătînd etapele antinomice ale tezelor și antitezelor, reconciliate în sinteze succesive. Pentru a încerca deci valabilitatea diverselor sisteme juridice și politice, Eminescu își propune să le înțeleagă în raport cu faza de dezvoltare pe care ele le reprezintă în sistemul dinamic al unor antinomii. Metoda pe care și-o propune Eminescu este prin urmare esențialmente hegeliană, chiar dacă se adaugă rectificarea că aci „*cugetarea și existența nu sînt identice*", ca la Hegel.

În al doilea rînd, concluzia la care se oprește Eminescu îndată și anticipînd rezultatele aplicării unei astfel de metode, coincide și ea cu vederile hegelianismului. Am arătat mai sus că pentru Hegel, instituțiile unui popor nu pot fi decretate de o rațiune care decide pentru orice loc și pentru orice timp. Ele nu pot fi în realitate decît produsele evoluției interne ale conștiinței poporului. Este ceea ce afirmă și Eminescu acum, ridicîndu-se împotriva „*importării nechibzuite a instituțiilor străine*". Armătura care susține această vedere numai este însă hegeliană, ci evoluționist-darwinistă. În adevăr, motivul pentru care instituțiile nu pot fi importate rezultă pentru Eminescu, din împrejurarea că fiecare din ele fiind forme ale luptei de existență purtate de o societate, instituțiile românești nu pot să se dezvolte decît din condițiile particulare ale acestei lupte în societatea românească. Astfel, în același chip în care Maiorescu ne îndreptățea a susține în ce-l privește, hegelianismul lui Eminescu se complică și se sprijină cu puncte de vedere împrumutate evoluționismului științific.

Preocupările hegeliene ale lui Eminescu se întrevăd și în unele din notele manuscrise publicate de I. Scurtu și datate din epoca 1870—1877. Astfel în fragmentul „*Natura și statul*", ne întîmpină următoarea cugetare: „*Schema cursului naturii este un cerc de forme, prin care materia trece ca prin puncte de transițiune*"[1]. Sub aparența lucrurilor, pe care le compară cu niște umbre, Eminescu recunoaște realitatea unui principiu dinamic: „*Undele rîului etern*", „*un Ahasver al formelor lumii*". Acest principiu amintește de aproape spiritul universal al lui Hegel, manifestîndu-se în forme deosebite, de-a lungul mișcării sale dialectice.

Dar fragmentul conține și o altă notație hegeliană: „*s-ar putea spune prin analogie, că precum în corp este conținută idealiter forma sa în embrio... tocmai așa sînt conținute, în societatea privită din orice punct al dezvoltării sale, fazele ei viitoare, legile, dreptul, religiunea, care nu sînt decît tocmai*

[1] Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. Scurtu, p. 1

organele de viață ale societății, au energia lor respectivă, au modul lor de secrețiune"[1]. Concepția dezvoltării organice a societăților omenești și a tuturor formelor culturii lor spirituale, analoagă dezvoltării ființelor vii din embrion, o formulase limpede Hegel. Toate manifestările culturale ale unei societăți se dezvoltă, pentru acest filozof, din „*spiritul popular*" (Volksgeist), care îi stă la bază, din individualitatea națiunii respective. Acest spirit popular se constituie în obiecte felurite și anume „*ca Dumnezeu, el este reprezentat, cinstit și iubit în religie, ca imagine și intuiție el este descris în artă, el este apoi cunoscut și înțeles ca gîndire în filozofie. Din pricina identității originare a substanței, a conținutului și obiectului lor, diverse creațiuni se găsesc într-o unitate indislocabilă cu spiritul statului. O anumită formă de stat nu se poate întruni decît cu o anumită religie, după cum în acest stat nu pot exista decît această filozofie și această artă*"[2]. O astfel de dependență a formelor culturii de individualitatea imanentă a națiunii impunea apropierea de dezvoltarea organică a ființelor vii din germenele lor. „*Dezvoltarea*, scrie Hegel, *aparține și ființelor vii. Existența lor nu se înfățișează ca ceva mijlocit, capabilă a fi schimbată dinafară, ci ca una care se dezvoltă dintr-un principiu intern inalterabil, dintr-o esențialitate elementară, a cărei existență ca germene este mai întîi simplă, dar din care apar mai apoi forme deosebite... În acest chip, individul organic se produce pe sine însuși, făcîndu-se ceea ce este el în sine. Tot astfel spiritul nu este altceva decît ceea ce el izbutește a se face și se face ceea ce el este*"[3]. Concepția dezvoltării organice a societăților trece, din astfel de considerații, adeseori în scrierile lui Eminescu[4].

Ecouri hegeliene ne aduce însă și un alt fragment rămas nedesăvîrșit, publicat de I. Scurtu din notele manuscrise ale lui Eminescu. Este vorba acum de metoda istorică, cu privire la care ni se spune :

„*Cine va vrea să facă istoria vreunei epoce sau unui* mişcămînt *oarecare, înainte de toate va trebui să facă a se simți legea continuității acestui mișcămînt. El va trebui să arate punctul de purcedere, de ajungere și apoi* seria terminelor intermediare prin care se află unite aceste două termine extreme"

---

[1] Eminescu, Op. cit., ibid.

[2] Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte*, et. Reclam, p. 94. Vd. mai departe în același sens : „*Spiritul unui popor este un spirit determinat, care își clădește o lume de față, care există și persistă în religia, în cultul, în obiceiurile, în constituția și legile sale politice, în întregul cerc al așezărilor lui, în faptele și evenimentele sale... ceea ce sînt faptele lor, acestea sînt popoarele*" (Op. cit., p. 119).

[3] Hegel, Op. cit., p. 96.

[4] După cum vom avea ocazia să observăm și mai departe, idei de proveniență hegeliană se unesc uneori la Eminescu cu idei de origine naturalist-științifică. Așa de pildă chiar concepția organică a societății putea să-și aibă deopotrivă obîrșia în Hegel, cît și în așa numita sociologie organicistă care, tocmai în această vreme, producea monumentele și făcea să se vorbească mai mult de ideile ei conducătoare. Sociologia organicistă, pe baze științifice, este reprezentată în a doua jumătate a secolului al XIX-lea prin trei nume și trei opere epocale : H. Spencer, *The principles of sociology*, 1876 (trad. germ. 1877), P. v. Lilienfeld, *Gedanken über die Sozialwisssenschaft der Zukunft*, 1873 urm., A. Schäffle, *Bau und Leben des sozialen Korpers*, 1875 urm. Toate aceste opere susțin deopotrivă că „*societatea este un organism*". Analogia cu

Procedarea care este recomandată aci istoricului este însăși metoda dialectică, constînd din urmărirea fazelor succesive de dezvoltare ale unei idei. Și pentru a nu rămîne nici o îndoială asupra originii acestui punct de metodă, o frază următoare, ștearsă ulterior de Eminescu, adaugă : „*El (istoricul) va trebui încă să se silească a arăta dublul mecanism de repulsiune și asimilațiune, pe care l-am indicat (?) și prin mijlocul căruia el s-a efectuat*". Dar mecanismul de repulsiune și asimilație al ideilor nu este decît o expresie proprie pentru opozițiile dialectice dintre teze și antiteze, împăcate în sintezele care le urmează. Aluziile hegeliene ale fragmentului devin astfel destul de vizibile.

În același loc, dezvoltarea unei idei este pusă în legătură cu „*oamenii mari ce vor fi exprimat-o*" și care „*nu vor fi decît organe ; personalitatea lor se va nimici în personalitatea ideii*". Oamenii mari despre care ni se vorbește aci sînt concepuți însă în același fel ca individualitățile de importanță istorică universală, „*die welthistorischen Individuen*" ai lui Hegel, cu privire la care ni se afirmă că „*scopurile lor particulare cuprind elementul substanțial, a cărui voință este aceea a spiritului universal*"[1].

Fragmentul se încheie, în fine, cu o nouă referire la concepția organologică, potrivit căreia ideea embrionară trăiește în formele variate ale desfășurării ei, ca o adevărată imanență a simultanului în succesiv :

„*Ș-apoi, dacă aceasta nu va fi numai cutare sau cutare idee, al cărei curs istoric îl va cerceta în modul acesta, dacă asta va fi ideea în ea însăși, se va putea vedea în germenele său, tot atît cît și în succesiunea (sa), în simultaneitatea, tot (atît ca și) în vremea continuității sale, toată dezvoltarea istorică. Vom ceti, c-o singură aruncătură de ochi, toată opera istoriei*".

Inițierea hegeliană a lui Eminescu, despre care ne mărturisesc unele din scrisorile și notele anilor săi de studenție, a folosit ziaristului și scriitorului politic de mai tîrziu. Naționalismul lui Eminescu s-a alimentat bogat din filozofia istoriei a lui Hegel. Ba chiar aceasta, alături de evoluționismul științific, sînt singurele temelii filozofice mai ușor de deslușit în articolele și polemicele sale. Întocmai ca Maiorescu, Eminescu nu citează însă pe Hegel. El

---

organismul biologic este dusă atît de departe, încît nu numai că se afirmă, împreună cu Spencer, că socitatea are *o morfologie și funcțiuni*, dar împreună cu Schäffle și mai ales cu Lilienfeld, se recunoaște în feluritele instituții sociale, adevărate organe, precum creierul, inima, arterele, etc. Am întîmpinat mai sus, în legătură cu scrisoarea trimisă de Eminescu lui Dumitru Brătianu, ideea organicistă într-un ansamblu hegelian foarte semnificativ, care nu lasă nici o îndoială asupra provenienței ei. Iată însă acum aceeași idee, însoțită de comparații în genul lui Lilienfeld, care ne dovedesc că sociologia organicistă a avut și ea partea ei de contribuție în formarea ideilor lui Eminescu : „*In zadar*, scrie acesta („Timpul", 30 Ianuarie 1879, cit. ap. D. Murărașu, în Eminescu, *Scrieri politice*, ed. *Scrisul Românesc*, p. XVI), *ar încerca cineva să dovedească că Statul e un rezultat al convențiunii și al punerii la cale prin teorii ; el este și rămîne un product al naturii, un organ al societății și precum omul nu-i liber de a-și schimba inima sau creierul sau plămînii după plac, asemenea nici societatea într-o stare anumită de lucruri economice și de cultură, nu poate să schimbe după plac forma și funcțiunile Statului, nu poate să se joace nepedepsită de-a parlamentul și de-a guvernul*".

[5] O problemă a istoricului, în M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. Scurtu, p. 9.

[1] Hegel, Op. cit., p. 66.

preferă chiar să invoce argumentele gîndirii științifice naturaliste a timpului. Cineva ar putea însă să claseze ideile politice care alcătuiesc naționalismul lui Eminescu, după cum preponderează în ele motivul filozofic-istoric hegelian sau motivul științific naturalist. Așa de pildă într-un articol publicat în *Timpul* din 2 septembrie 1878, Eminescu notează cu o intenție științifică :

„*Politicește nematur e oricine susține adevărul absolut al unor teorii aplicabile la viața statului, căci acele teorii departe de a fi absolut adevărate, nu sînt decît rezultatul, cristalizarea, formula matematică oarecum a unei stări certe a societății, care stare iarăși e condiționată prin o mulțime de factori economici, climatici, etnologici*", ș.a.m.d.[1].

Iată însă aceeași idee transcrisă în limbajul filozofic-istoric hegelian :

„*Natura poporului, instinctele, înclinările lui moștenite, geniul lui, care adesea neconștiut urmărește o idee, pe cînd țese la războiul vremii, acestea să fie determinante în viața unui stat, nu maimuțarea legilor și obiceiurilor străine. Deci, din acest punct de vedere, arta de a guverna e știința de a ne adapta naturii poporului, a surprinde oarecum stadiul de dezvoltare în care se află și a-l face să meargă liniștit și cu mai multă siguranță pe calea pe care a apucat*"[2].

În ambele pasaje exprimarea aceleași tendințe împotriva importului instituțiilor străine. Dar pe cînd în primul pasaj, tendința aceasta este sprijinită cu aluzii la teorii științifice relative la felul în care factorii naturali economici, climatici, etnologici determină formele vieții statului, în al doilea pasaj aceeași tendință rezultă din concepția dezvoltării imanente a geniului național. Fără îndoială că întrunirea acestor două izvoare în scrierile politice ale lui Eminescu dă ideilor sale oarecare neclaritate. Căci teoreticește nu este totuna a afirma că așezămintele unui popor sînt rezultatul condițiilor sale externe de viață, cu a afirma că ele sînt produsul spontaneității geniului său intern. Oricare ar fi însă deosebirea teoretică dintre aceste două afirmații, practic ele se puteau armoniza în aceeași tendință : respingerea formelor importate în viața statului. Scriitorul militant care era Eminescu, în articolele sale ziaristice, putea deci să treacă cu vederea proveniența deosebită a argumentelor pe care le întrebuința, pentru a nu reține decît directiva practică pe care ele o justificau deopotrivă. **Dar că în formarea acestei directive, filozofia lui Hegel a contribuit cu o parte însemnată, socotim, după cele arătate mai sus, a fi mai presus de orice îndoială.**

O discuție hegeliană

Întrebîndu-ne la începutul acestui studiu dacă filozofia lui Hegel a putut să aibă vreo înrîurire în cultura românească, găseam un răspuns prealabil în însăși constatarea că succesul și răspîndirea acestei filozofii coincide cu epoca

[1] *Din filozofia dreptului*, în M. Eminescu, *Scrieri politice*, ed. Murărașu, p. 167.
[2] *Arta guvernării*, în M. Eminescu, Op. cit., p. 309.

de modernizare a organismului nostru politic. Era în adevăr permisă ipoteza că într-o vreme în care atîtea energii românești tindeau către așezarea civilizației noastre pe noi temelii, ideile filozofului, care se bucurau în același timp de un atît de mare răsunet, să fi contribuit la îndrumarea și sprijinirea acestor tendințe. Paginile care au urmat au încercat să-i dea un conținut mai precis și să verifice această ipoteză. La sfîrșitul lor, influența lui Hegel în cultura românească apare ca o pagină închegată în istoria formației spirituale a României moderne.

Dacă însă recapitulăm rezultatele mai de seamă ale cercetării noastre, observăm că influența hegeliană a alimentat două tendințe antagoniste : pe de o parte tendința liberală și progresistă, pe de altă parte tendința conservatoare. Un Eliade-Rădulescu, un Mihail Kogălniceanu, poate un N. Bălcescu au împrumutat din ideile lui Hegel sau din atmosfera pe care acestea o răspîndeau în jurul lor, ideea că triumful libertății alcătuiește scopul însuși al procesului istoric. Dimpotrivă, un Titu Maiorescu, un M. Eminescu au împrumutat din Hegel ideea evoluției organice a societăților omenești și principiul că instituțiile lor trebuie să corespundă fazei de dezvoltare pe care a atins-o conștiința poporului. Se înțelege că în acest din urmă caz, filozofia lui Hegel putea fi folosită ca un argument întăritor al criticii îndreptate împotriva așa numitei modernizări pripite a instituțiilor noastre.

Alți cercetători, înaintea noastră, au presimțit adevărul că ideile conservatorilor români își au una din obîrșiile lor în cugetarea germană. Așa de pildă H. Sanielevici, care exprimă această convingere, fără să identifice totuși influența precisă a lui Hegel. „*Se afirmă de obiceiu*, scrie H. Sanielevici[1], *că doctrina junimistă este o importațiune din Germania. Așa exprimat lucrul nu este tocmai exact. Cînd au început a se vedea la noi roadele amare ale revoluției de la 48, s-a produs o reacțiune în clasa boierească și între intelectuali ; și alegerea Germaniei pentru studii universitare a fost o manifestare a acestei reacțiuni. Ideile liberale fuseseră aduse din Franța, cunoscută ca țara revoluționarilor, pe cînd Germania, din contra, era cunoscută ca țara evoluțiunii lente. Dintre cele două mari concepțiuni sociologice, dintre care una, cea* **raționalistă** *sau a* **contractului social**, *privește societatea ca o înjghebare a minții omenești, pe cînd a doua, aceea a* **evoluțiunii** *organice, consideră societatea ca un organism ce evoluează după legi inerente lui, prima s-a născut în Franța și a rămas acolo populară, pe cînd a doua a apărut în Germania, la începutul secolului al XIX-lea — ca o reacțiune la marea revoluție și la concepțiile ei, — și caracterizează pînă astăzi această țară. Cele două concepțiuni nu sînt decît oglindirea evoluțiunii reale a celor două țări*".

În același sens scrie mai tîrziu Șt. Zeletin[2], subliniind contrastul dintre liberalii burghezi și conservatorii romantici : „*Corifeii revoluției noastre burgheze își făcuseră cultura în Franța, acei ai contrarevoluției romantice s-au*

---

[1] H. Sanielevici, *50 de ani de evoluție*, în vol. *Studii critice*, 1902, ed nouă, Cartea Românească, p. 238.

[2] St. Zeletin, *Romantismul german și cultura critică română*, în *Minerva*, II, 3, p. 75.

format în Germania, de unde ne-au adus ideile de **organism,** *evoluție* **organică** *și respectul* **tradiției**". Dar Șt. Zeletin amintește în acest proces de infiltrație spirituală și contribuția probabilă a lui Hegel :

„*Concepția romantică a dezvoltării organice*, scrie d-sa în același loc, *alcătuiește ideea de temelie a idealismului german, precursorul real al evoluționismului științific englez. După Schelling, concepția e reluată de Hegel : acesta o dezvoltă în cele mai grandioase proporții pe care le-a atins pînă acum spiritul omenesc. De la Hegel ea trece la Marx, întemeietorul «***socialismului științific***», care-și clădește edificiul gîndirii sale tot pe principiul evoluției necesare și continue. Contemporanul lui Hegel, Schopenhauer, stă iarăși sub influența romantică, deși osîndește istoria, surghinuind-o în lumea aparenței. De altfel, legăturile lui Schopenhauer și Marx cu romantismul le-a arătat Troeltsch, cu obișnuita sa erudiție, în opera amintită. Cu acești doi gînditori ne apropiem de țara noastră : Schopenhauer și Marx sînt scriitorii germani cei mai familiari pionierilor culturii romantice din România*".

Șt. Zeletin admite așadar o influență a lui Hegel în cultura românească, filtrată însă prin Schopenhauer și Marx și numai în direcția sprijinirii ideilor așa numiților „*romantici*" români. Cîștigul studiului nostru este a fi arătat dimpotrivă că influența lui Hegel a lucrat uneori direct și a favorizat tendințe antagoniste.

În această din urmă privință, contribuții interesante a adus C. Rădulescu-Motru. Pentru Rădulescu-Motru nu numai liberalii și conservatorii, dar și socialiștii, democrații, umanitariștii, anarhiștii moderni sînt hegelieni, pentru că „*toți împrumută de la Hegel credința că idealul, pe care mintea omenească îl concepe ca un ce necesar, trebuie să fie o necesitate și pentru realitatea lumii. Toți sînt hegelieni, fiindcă toți identifică aspirațiunile lor sufletești și interesele lor cu legile existenței însăși*"[1]. Hegelianismul are, în explicația lui C. Rădulescu-Motru, o adevărată virtute magică. Căci el afirmă unitatea idealului cu realul și posibilitatea celui dintîi de-a se întrupa în materia celui din urmă.

„*Credința că lumea se conduce după idealul nostru*, scrie Rădulescu-Motru, *este marea descoperire a lui Hegel. El a crezut cel dintîi, că legile de dezvoltare ale lumii reale sînt aceleași cu legile dialectice ale spiritului omenesc. El, cel dintîi, a căutat să demonstreze, că ceea ce este la locul său în logica spiritului omenesc, este prin aceasta la locul său și în domeniul realității. Și ce fac ei altceva, cei mai mulți dintre scriitorii politici de astăzi, decît să repete pe toate tonurile această credință a lui Hegel ?*"[2].

Faptul că hegelianismul a putut să sprijine în cultura românească tendințe antagoniste n-ar mai avea de ce să surprindă, după astfel de considerații.

Ocupîndu-se în fine de speciala influență a lui Hegel în cultura noastră, Rădulescu-Motru o afirmă de asemenea :

---

[1] C. Rădulescu-Motru, *Elemente de metafizică pe baza filozofiei kantiene* (ed. definitivă, București, 1928, p. 58.

[2] C. Rădulescu-Motru, Op. cit., p. 57.

„Şi la noi, românii, s-a aplicat această dialectică a personalismului de tranziţie (hegelian). Ar fi fost chiar extraordinar să nu se aplice. Hegelianismul a fost, şi este încă, în atmosfera Europei, ca un element constitutiv, din care toţi gînditorii au aspirat şi aspiră. Au făcut mulţi hegelianism fără să ştie. Toţi cîţi au fost tentaţi să găsească un rost istoric clasei sociale, din care făceau parte ; credinţei, pe care o aveau ; idealului de artă, la care ţineau, erau în acelaşi timp ispitiţi de dialectica hegeliană"[1].

Şi pentru a ilustra această vedere, C. Rădulescu-Motru citează două opere moderne de literatură politică, în care crede a putea recunoaşte influenţa dialecticii hegeliene. Cea dintîi este lucrarea lui E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, 1924—1925, o operă în trei volume, în care civilizaţia românească a zilelor noastre este arătată a fi integrată din colaborarea unor *„forţe revoluţionare"* cu anumite *„forţe reacţionare"*. Înfăţişînd schema generală a lucrării lui E. Lovinescu, pe care o crede de inspiraţie hegeliană, Rădulescu-Motru scrie :

„Civilizaţia română modernă este opera ideologiei şi anume a ideologiei revoluţionare franceze. Cu un asemenea început sîntem în plin hegelianism. Vom vedea îndată că sîntem în hegelianismul cel mai radical posibil... Ideologia revoluţionară îşi cheamă negaţiunea ei la viaţă. Negaţia forţei revoluţionare este forţa reacţionară. Aceasta se şi arată numaidecît, pregătită fiind în Germania. Teza şi-a găsit antiteza. Vine sinteza : civilizaţia română de astăzi. Un istoric mai puţin hegelian ar fi început cu forţa reacţionară, care se potriveşte mai bine sufletelor pasive şi imitative şi apoi ar fi venit la forţa revoluţionară. Sau, un istoric adevărat, în genul lui H. Taine, ar fi început cu starea de fapt, cu vechiul regim, pentru a trece apoi la inovaţie, la noul regim. E. Lovinescu începe însă strict după formula dialectică : întîi afirmaţia, apoi negaţia şi în urmă sinteza afirmaţiei cu negaţia, care aduce o nouă afirmaţie"[2].

Obîrşii hegeliene întrevede în fine Rădulescu-Motru şi în lucrarea lui Şt. Zeletin, *Burghezia română*, 1925, a cărei progresiune de idei o rezumă în chipul următor : *„Teza este mercantilismul în curs ; antiteza, mentalitatea reacţionară a celor ce nu înţeleg mercantilismul şi, neînţelegîndu-l, îi opun piedici. Sinteza, tutela providenţială a oligarhiei din jurul Băncii Naţionale"*[3]. Şt. Zeletin, care este un scriitor de tendinţe înaintate, şi-a văzut astfel întoarsă caracterizarea de hegelianism[4], pe care d-sa a crezut că o poate aplica numai criticismului romantic şi reacţionar.

---

[1] C. Rădulescu-Motru, *Personalismul energetic*. I. Antropomorfismul şi personalismul, în *Revista de filosofie*, X, p. 3—4. Acest capitol. citit mai întîi în şedinţa Academiei Române din 21 Mai 1925, n-a mai fost reprodus apoi la publicarea *Personalismului energetic* în volum.

[2] Op. cit., p. 99.

[3] Op. cit., p. 102.

[4] Această caracterizare are pentru C. Rădulescu-Motru un sens negativ. Vd. asupra aprecierii ştiinţifice a hegelianismului, consideraţiile din *Personalismul energetic*, 1927, p. 30 urm.

Discuţia, fireşte, nu s-a oprit aci. E. Lovinescu a răspuns, în volumul al III-lea al operei sale, obiecţiilor care i se aduseseră cu puţină vreme înainte, tăgăduind amestecul vreunei infiltraţiuni hegeliene în sistemul lucrării sale. Dacă expunerea sa a început cu analiza factorului afirmativ : ideologia revoluţionară, pentru a continua cu negaţia acesteia : ideologia reacţionară, lucrul nu se datoreşte, după cum se afirmase, intenţiei de a aplica formula dialectică : „*întîi afirmaţia, apoi negaţia şi în urmă sinteza afirmaţiei cu negaţia, care aduce o nouă afirmaţie*". Planul lucrării sale, ne spune E. Lovinescu, era determinat mai degrabă de desfăşurarea firească a lucrurilor : „*Prin simpla sa apariţie, orice idee nouă, descoperire sau invenţie, reprezintă negaţia unei alte idei sau forme de viaţă cu care intră în conflict*"[1]. Tarde arătase la vremea sa că în mişcarea socială imitaţia se însoţeşte cu opoziţia, **împerecherea logică** cu **duelul logic.** Cu atît mai mult expunerea sa trebuia să înceapă cu înfăţişarea factorilor revoluţionari şi nu cu stările de fapt care îl precedaseră, cu cît în procesul culturii româneşti din veacul trecut, cei dintîi avuseseră cu adevărat iniţiativa.

„*Cum civilizaţia română*, scrie E. Lovinescu, *adică totalitatea condiţiilor vieţii noastre materiale, nu e o creaţiune organică a poporului român, nu putem pleca de la studiul unor forţe care n-au avut iniţiativa ; în materie socială, politică, economică şi tehnică, iniţiativa a pornit de la ideologia şi de la totalitatea componentelor civilizaţiei apusene. Studiul forţelor revoluţionare se impunea, aşadar, ca stadiul adevăratului principiu activ ; pentru a se realiza ele au întîlnit în cale, cum era şi firesc, forţa reacţionară nu numai a vechilor forme sociale ci şi a sufletelor configurate de influenţe seculare. Duelul logic al acestor forţe constituie istoria însăşi a* **civilizaţiei române moderne**"[2]. Nu avem a ne pronunţa aci asupra îndreptăţirii planului general adoptat de lucrarea lui E. Lovinescu. Important pentru noi a reţine este că acest plan general aminteşte fără îndoială trichotomia momentelor dialectice, deşi strecurarea lor în opera scriitorului român nu apare niciodată ca rezultatul vreunei reminiscenţe provenite din frecventarea directă a izvoarelor.

Cu totul altul este cazul lui Şt. Zeletin, un scriitor format în şcoala filozofilor. Pe de altă parte, *Burghezia română*, opera principală a lui Zeletin, este o lucrare care aplică metoda marxistă în studiul evoluţiei societăţii româneşti din ultimul veac. N-ar fi riscată afirmaţia că prin mijlocirea lui Karl Marx, filozofia lui Hegel a găsit calea scrierilor lui Zeletin. Iată însă că o astfel de presupunere, primeşte o confirmare neaşteptată din chiar partea acestuia, într-o scrisoare adresată revistei „*Ideea europeană*". Revista „*Ideea europeană*" publicase, în 1925, o dare de seamă asupra unei expuneri publice făcută de Zeletin, în care apropierea gînditorului român de materialistul german L. Büchner, provoacă următoarea interesantă rectificare :

[1] E. Lovinescu, *Istoria civilizaţiei române moderne*, vol. III, p. 21.
[2] E. Lovinescu, Op. cit., p. 24.

„*Am fost şi sînt în filozofie un incorigibil romantic*, scrie Şt. Zeletin, *un romantic din temperament, nu din capriciile lecturii; din harul naturii, nu din acel al cărţilor. Sîngele elenic, pe care nu fără fiori îl ştiu pulsînd în vinele mele, mi-a creat sălaşul sufletesc în templul uman al filozofiei romantice germane, ea însăşi plămădită în spiritul şi pe temeliile elenismului*[1]. *De aceea natura mi se prezintă ca rezultat al unei serii continue de evoluţie* **spirituală,** *ce palpită în infinite unde, fiecare din acestea avînd la locul şi la timpul ei* **un rol necesar.** *Pentru mine existenţa întîmplătoare, izolată, este o simplă absurditate: orice făptură din univers are, în modesta ei sferă de activitate, un rol necesar de împlinit, fără care însăşi existenţa totului ar fi ştirbită.* **În cadrul acestui determinism spiritual al universului, determinismul social, pe care-l aplic, este o simplă parte întregitoare.** *E drept că am intrat în panteonul idealismului romantic pe portiţa materialismului marxist, el însuşi clădit pe miezul sufletesc romantic al evoluţiei continue*".

Comentatorul ideilor lui Zeletin va trebui să pornească de la acest text, pentru a desluşi partea de influenţe romantice, în consecinţă şi hegeliene, care au contribuit la formaţia autorului *Burgheziei române*. Acest text dovedeşte însă în acelaşi timp şi împotriva susţinerilor din altă parte ale lui Zeletin, că hegelianismul a putut alimenta nu numai „*curentele reacţionare*".

Influenţa filozofiei lui Hegel în cultura românească s-a produs atît în orientarea curentelor de dreapta cît şi a celor de stînga. Împrejurarea s-a produs de altfel nu numai în cadrul culturii noastre, dar chiar în patria filozofului, unde încă de la Fr. Engels[2] s-a atras atenţia asupra dublei posibilităţi a acestei filozofii. Am văzut care este pentru C. Rădulescu-Motru raţiunea acestei plurivalenţe[3]. Pentru noi ea stă în structura intimă a acestei construcţii speculative. Filozofia lui Hegel afirmă în adevăr, pe de o parte, o mişcare ascensională şi continuă a societăţilor omeneşti către un ideal de libertate. Această mişcare se execută printr-o succesiune neîntreruptă de factori în luptă, în care mai toţi conducătorii revoluţionari ai timpurilor noastre au găsit justificarea teoretică a acţiunii lor. Pe de altă parte, Hegel arată că în această mişcare continuă a istoriei universale, fiecare etapă este dominată de geniul cîte unui alt popor, care dezvoltă o cultură originală şi închisă comunicării cu alte culturi continue în timp şi spaţiu. Această vedere a filozofiei

---

[1] Mai cu seamă în legătură cu Hegel s-a susţinut influenţa culturii greceşti asupra formării concepţiei organice a societăţii. Grecia reprezintă în adevăr, pentru Hegel, exemplul unei adevărate societăţi organice, dezvoltată original şi armonios. Asupra acestei filiaţii de idei, o contribuţie recentă în E. Vermeil, *La pensée politique de Hegel*, în *Etudes sur Hegel*, publication de la *Revue de Métaphysique et de Morale*, Paris, 1931.

[2] Fr. Engels, *Antidühring*, VIII. Aufl., 1914, p. 10.

[3] Un alt exemplu al plurivalenţei filozofiei lui Hegel, adică al virtuţii sale de a se însoţi cu tendinţe dintre cele mai felurite, îl găsim în faptul că însăşi filozofia lui C. Rădulescu-Motru, care a ridicat de atîtea ori protestul său împotriva hegelianismului, a putut fi pusă în legătură cu acesta. Astfel I. Brucăr, studiind ideile lui Rădulescu-Motru asupra raportului dintre conştiinţa individuală şi conţinuturile ei necesare şi universale, vede aci o postulare, în sens hegelian, a corelaţiei dinamice a conştiinţei cu universul (cf. *Probleme noi în filozofie*, Bucureşti, 1931, p. 81).

lui Hegel a fost folosită mai cu seamă de naționalismul feluritelor popoare europene. S-a întîmplat astfel cu filozofia lui Hegel, ceea ce s-a întîmplat și cu doctrina altor filozofi : înrîurirea ei a fost atît de întinsă, încît a putut procura argumente unor tabere în luptă. Această constatare își primește acum o nouă întărire, prin studiul influenței lui Hegel în cultura românească.

Traducerea românească
Vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner

Maiorescu : Răspund solicitării onoratei societăți de a repeta aici recenta mea conferință publică despre vechea tragedie franceză și muzica lui Wagner, cu atît mai multă plăcere, cu cît la baza întregii discuții pusesem tocmai definiția hegeliană a frumosului. Dacă **frumosul** nu este decît deplina pătrundere a ideii cu aparența sensibilă, atunci putem considera drept niște directive unilaterale și care se depărtează de frumos, pe acelea în care fie ideea, elementul logic, se valorifică în paguba sensibilității, ceea ce se întîmplă în **sublim** ; fie că momentul sensibil se evidențiază în dezavantajul ideii, ceea ce produce **fermecătorul.** Două exemple sînt suficiente.

Aplicînd aceste precizări în **tragedie**, recunoaștem principiile de caracter ale eroului drept acel element care corespunde Ideii în definiția frumosului ; în timp ce afectele sale și înclinațiile opuse principiilor reprezintă sensibilitatea. Din punct de vedere dramatic caracterul devine frumos, atunci cînd principiile și înclinațiile se întrepătrund pe deplin și o dată cu aceasta lupta dintre ele se aplanează. Lupta însăși, devenită o condiție esențială a frumosului dramatic, o numesc, după exemplul lui Schiller, **patetismul** tragediei. Acolo unde principiile se valorifică atît de intens, încît împiedică în erou apariția înclinațiilor și sentimentelor opuse, făcînd imposibil patetismul, drama poate fi **sublimă**, nu însă și o operă de artă **frumoasă**. Acesta este cazul în Corneille. Să luăm ca exemplu tipic tragedia sa Horace. Horace este atît de însuflețit de entuziasmul său patriotic, încît aduce pe deplin la tăcere toate sentimentele sale de afecțiune, de prietenie, de iubire pentru familia sa și în felul acesta lupta pateticului nu se mai dă, eroul devenind sublim, dar nu frumos.

În Paris, de unde vin tocmai, mi se făcu cu ocazia unei discuții asemănătoare obiecția, că pateticul este introdus prin sora lui Horace, care prin iubirea ei pentru Curiace reprezintă cu exclusivitate elementul sentimental, în timp ce Horace face numai Ideea să apară. Tragediile lui Corneille corespund astfel ambelor cerințe ale frumosului, cu deosebirea că fiecare din ele în mod separat se valorifică în cîte o singură persoană pe deplin. Nu este greu de a înlătura această obiecție. Din punct de vedere estetic este cu neputință ca Ideea să se manifeste cu exclusivitate într-o singură persoană ; căci prin aceasta, mai întîi, persoana ar fi silită să-și declame necontenit ideile, ceea ce poate fi epic, dar nu dramatic. În al doilea rînd, eroul nu s-ar putea

legitima pe această cale ca atare în ochii noștri, deoarece, pentru a vorbi cu Schiller, nu se poate ști dacă constituția sufletească a eroului este un efect al puterii sale morale, atîta timp cît n-ai căpătat convingerea că ea nu este un efect al insensibilității. Astfel manifestarea unilaterală a Ideii într-o singură persoană, fără ca în acea persoană să fie făcută aparentă lupta pateticului, trebuie să fie desemnată pur și simplu ca o eroare estetică, în stare a constitui după putință sublimul, niciodată însă frumosul.

Absolut aceleași fenomene pot fi urmărite în muzică. **Armonia** corespunde aici elementului logic, ideal, în timp ce **melodia** reprezintă pe cel sensibil. În deplina contopire a armoniei și melodiei, așa cum simfoniile lui Beethoven au realizat-o într-un grad nemaiatins, stă frumosul muzical, în timp ce valorificarea unilaterală a melodiei în dezavantajul armoniei produce fermecătorul-sensual (muzica operelor italienești mai noi), dimpotrivă valorificarea unilaterală a armoniei în paguba melodiei conduce la sublim (operele lui Wagner). Astfel direcția lui Wagner în muzică este o extremă deopotrivă cu aceea a lui Corneille în tragedie[1].

Michelet : Patetismul lui Horace, chiar dacă el nu șovăiește niciodată, provine din faptul coliziunii dintre datorii și anume între patrie și iubirea frățească ; o coliziune care îl conduce la uciderea surorii și la răzbunarea patriei ofensate prin lacrimile și imputările ei. Patetismul nu provine numai din latura sensibilității. El nu este numai o luptă între principii și înclinații, ci între principiu și principiu, dar care este în același timp și una între înclinație și înclinație. Căci principiile eroilor sînt tocmai înclinațiile lor. Din împrejurarea că în coeziunea tragică se înfruntă gînd cu gînd și înclinație cu înclinație, urmează că eroul nu rămîne în unitatea liniștită a principiului său logic, ci, ca și în cazul lui Horace, dezbinarea, determinarea gîndului devine pasiune, înclinație ; și o dată cu aceasta este dată și latura de farmec sensibil. Pentru a invoca un alt exemplu, Cidul este încă mai stăpînit de acest pathos, de această coliziune tragică între onoarea tatălui său, pe care tatăl iubitei sale îl ofensase și iubirea sa pentru Chimène. Această șovăire, această luptă a sufletului său apare limpede în cunoscutul monolog :

> Que je sens de rudes combats !
> Contre mon propre honneur mon amour s'intéresse ;
> Il faut venger un père, et perdre une maitresse :
> L'un m'anime le coeur, l'autre retient mon bras.
> Réduit au triste chois, ou de trahir ma flamme,
> Ou de vivre en infâme,
> Des deux cotés mon mal est infini.
> O Dieu ! l'étrange peine !
> Faut-il laisser un affront impuni ?
> Faut-il punir le père de Chimène ?

[1] Vorbitorul dezvoltă acum pe scurt necesitatea logică a disonanțelor la Wagner, respinse felul în care acesta se reclamă de la maniera lui Beethoven de a analiza o melodie și demonstră în sfîrșit complexul social al acestor fenomene artistice.

D'Ercole : Deşi aprob principiile expuse de d-l Maiorescu, nu pot accepta totuşi ceea ce a spus despre caracterul muzicii italieneşti. Conced că elementul melodic este în aceasta preponderent ; dar departe de a vedea aci un neajuns, recunosc adevăratul concept al muzicii. Pe de altă parte muzicii italieneşti nu-i lipseşte armonia, dar o are în proporţia necesară întregirii melodiei. Principalul în muzică este melodia, — armonia, pentru a mă exprima astfel, nu este decît învelişul extern necesar, pentru ca melodia să nu apară în goliciunea ei. Îndreptăţirea afirmaţiei mele decurge atît din conceptul frumosului în genere, cît şi din cel al muzicii în special. Căci dacă frumosul este reprezentarea spiritului în formă sensibilă, dacă forma sensibilă în care muzica reprezintă sufletul întristat sau vesel este succesiunea sunetelor, atunci melodia se coboară direct din sufletul sensitiv, în timp ce armonia provine din calculul artistic al intelectului. Ambele trebuie să se îmbine, însă în aşa fel încît armonia să rămînă secundară. Şi acesta este cazul în muzica italienească, în timp ce în muzica germană elementul preponderent este armonia, adică aceea care în caracterul muzicii italiene şi germane stă în însuşi caracterul ambelor naţiuni. Italianul reprezintă spiritul în forma naivităţii, care este forma artei în genere, pe cînd germanul reprezintă acelaşi spirit în forma gîndirii reflexive ; de aceea a devenit Germania terenul propriu al ştiinţei. Germania a înţeles cu adevărat filozoficeşte operele de artă produse în Grecia şi Italia. Şi întrucît şi arta germanilor, în special muzica lor mai nouă, înclină mai mult către teorie, decît arta italiană, împrejurarea explică mai întîi cu îndestulare de ce în muzica germană elementul preponderent este armonia, adică aceea care constituie partea propriu zis teoretică a muzicii ; în al doilea rînd, de ce muzica italienească este răspîndită în ambele emisfere, pe cînd muzica germană a rămas mai mult locală.

Förster : Contrastul dintre Rossini şi Wagner nu este totuşi acela dintre muzica ambelor popoare, întrucît italienii în vechea lor muzică bisericească sînt întemeietorii armoniei.

Lasson : Nu mi se pare potrivit a voi să caracterizezi epoci întregi ale evoluţiei artistice, atribuindu-le sublimul sau vreun termen estetic asemănător. Opoziţia dintre epocile artistice stă în idealurile lor ; în poezia dramatică, ideile morale sînt acelea în legătură cu care se execută mişcarea istoriei. Nu mi se pare că onoratul vorbitor a dat o potrivită întrebuinţare definiţiei hegeliene a frumosului. Este cu neputinţă de a concepe ideea, care trebuie să apară în formă sensibilă, drept o cugetare abstractă, ci ca principiul intern şi organic al obiectului devenit operă de artă sau existent ca frumos natural ; un principiu care, ca atare, este ceva ideal şi general, opus voinţei senzuale a individului, dar care nu poate fi nici exprimat nici înţeles altfel, decît în intuiţia concretă a explicaţiunii sale în toate detaliile obiectului frumos. Din această pricină elementul logic n-are în artă nici un loc sau cel mult în tehnica externă şi în consecinţele ei. Ce este mai bun în artist, sau mai degrabă ceea ce îl face artist, este inconştientul, determinaţia fanteziei sale, care este absolut independentă de orice raţionament. Dacă într-o operă de artă dramatică cele două momente ale frumosului pot fi deosebite, atunci

momentul ideal este concepția morală despre lume și forma specială a fanteziei poetului, pe cînd momentul sensibil este manifestarea acestui factor ideal în particularitățile formei artistice. Principiile și convingerile eroului n-au nici cea mai îndepărtată relație cu principiul ideal al dramei.

Mai departe nu mi se pare că principiul tragediei franceze a fost bine desemnat, atunci cînd esența ei a fost pusă în lipsa unei dezvoltări în sentimentul eroului, în depășirea luptei cu senzualitatea. Să ne propunem oricare tragedie și vom găsi contrariul. Tocmai așa numitele **combats du coeur,** lupta dintre virtute și înclinație dă tragediei franceze caracterul ei propriu. Semnificativ ar fi mai degrabă faptul, că poet și erou trăiesc permanent în reflexiune: poetul reflectînd asupra creației, eroul asupra acțiunii și suferinței sale. Este o nesfîrșită vanitate a oglindirii de sine, o neostenită limbuție în toate suferințele și patimile. Concepția despre om este aci cea mai abstractă cu putință. Toate naționalitățile, religiile, epocile sînt asvîrlite în aceeași oală și transformate în aceeași pastă. Calitatea morală nu mai are nimic de-a face cu determinarea naturală, nici cu cultura; ea există numai în opoziția abstractă dintre virtute și vițiu, forță a voinței și slăbiciune. Poetul se leagă prin strîmte legi formale, care, indiferente și lipsite de semnificație în sine, capătă un sens numai prin jugul formalității pe care îl impun. Eroul tragic la rîndul său stăruie într-o atitudine pur formală, în decență. Nici un interes substanțial nu îl mișcă. Temeiul conflictului nu e constituit din forțele obiective ale moralității, ci din forma cea mai subiectivă a pathosului, din iubire și ură, virtute și vițiu, formele cele mai abstracte ale entuziasmului moral, aparținînd umanității în genere. Religia nu apare ca o putere a lumii, ci ca devoțiune a individului; Statul nu apare ca putere morală și istorică, ci ca iubire de patrie, ambiție ș.a.m.d. Tot ce este moral-obiectiv este topit în motive subiective de determinare. E o artă a raționalismului pur, artificială, falnică prin retorismul ei și prin cultul virtuții; o artă în care orice particularitate este sacrificată în interesul omenescului general. Principiile revoluționare se lasă presimțite de pe acum. Virtutea apare drept valoarea omului; tot ce o depășește apare ca neesențial. Aceasta este arta romantică prin excelență. În ochii germanului nu valorează decît forțele substanțiale, care constituie lumea obiectivă; subiectul este numai receptacol. Romanul consideră aceste forțe numai în forma pathosului subiectiv. Tendința sa este de a-și potența subiectivitatea și astfel vanitatea conștiinței eroice, retorica pathosului apare în primul plan. Nici o artă nu e mai patetică decît cea franceză, fiindcă nicăieri determinarea naturală nu e mai negată. Din această pricină între Corneille și Wagner nu văd nici cea mai îndepărtată relație. Muzica de altfel se mișcă în sfera unor idei cu totul deosebite de acelea ale poeziei dramatice. În muzică avem de a face cu opoziția dintre individualitatea sensibilă și lumea externă. Momentul interiorității, al sensibilității este purtat de melodie, care constă esențialmente din succesiunea temporală a unor serii paralele, organizate ritmic. Momentul extern apare în armonie, care se întemeiază pe coexistența temporală. O mijlocire între aceste contraste o creează în tot cazul disonanța cu apogiaturi și note de pasaj, întrucît pregătesc în formă polifonă și în interiorul elementului armonic succesiunea tonală

melodică. În chipul acesta muzica italiană şi germană sînt deosebite ca melodia şi armonia, subiectivitatea şi obiectivitatea, simţirea şi existentul. Fiindcă Beethoven a fost numit, voi observa că el, prin desăvîrşitul echilibru dintre elementele muzicale, după cum o arată operele epocii sale de mijloc, este prin excelenţă german, ca unul la care întreaga interioritate a simţirii se dezvoltă numai din forţele naturale constitutive ale lumii obiective, al căror reflex pare a fi. Întrucît îl priveşte însă pe Wagner, acesta nu urmăreşte nicidecum un scop specific muzical. Ceea ce îl interesează pe Wagner este caracteristicul, desemnul istoric, după cum la fel se întîmplă şi în pictura prezentului. În vederea acestui scop de caracterizare supraîncordează Wagner, deopotrivă cu întreaga muzică a viitorului, mijloacele muzicale. Şi fiindcă tendinţa sa se îndreaptă către icoane ale obiectivităţii, pune el în mod unilateral întreaga greutate asupra armoniei, dispreţuind elementul special muzical al formei. Domnia armoniei începînd cu Bach, Gluck şi Beethoven nu este ceva nou. Dar această unilateralitate şi ignorare a elementului muzical propriu-zis în vederea unor scopuri, care muzicii ca atare nu-i sînt esenţiale, aceasta alcătuieşte caracterul creaţiei wagneriene.

Schasler : Am două observaţii de făcut : una împotriva definiţiei lui Maiorescu asupra opoziţiei dintre sublim şi fermecător ; a doua împotriva aplicaţiei date de Lasson termenului „*logic*". Definiţia unei opoziţii printr-o opoziţie paralelă este rareori satisfăcătoare şi se dovedeşte nepotrivită, îndată ce plecînd de la acelaşi principiu, dar aplicîndu-se într-un alt domeniu, intră în contrazicere cu sine însuşi. Aşa de pildă sublimul ar putea fi definit, din punctul de vedere al arhitecturii, tocmai ca supra-mărimea materială, prin urmare ca ceva sensibil ; dimpotrivă, graţiosul, al cărui efect face abstracţie de dimensiune şi se raportă numai la **forma** mişcării, poate fi definit ca ceva spiritual. Astfel definiţia potrivit căreia sublimul ar fi idealul şi fermecătorul ar fi sensual, nu mi se pare a epuiza conceptul. Cît priveşte *logicul*, căruia Lasson i-a rezervat în artă numai partea tehnică, în aşa fel încît ar veni în consideraţie numai în legătură cu partea practică şi profesională, eu socotesc că are un rol chiar în actul concepţiei, fie numai ca δύγομις. Căci întocmai ca natura, care încă din embrion plasticizează organic şi deci procedează logic, tot astfel şi arta. O idee concepută, care nu conţine în germene momentul logic, este sau un haos sau ceva pur abstract, lipsit de formă şi de cugetare şi care în sens ideal sau material ar fi deopotrivă un nimic. Logicul este dimpotrivă adevărata esenţă cogitativă în artă, pentru că aici tocmai forma sau mai degrabă principiul formal este esenţialul.

Maercker : Nu trebuie să abuzăm de termenul „*logic*", întrebuinţat de Maiorescu şi Lasson în modul cel mai ciudat. Prin „*logic*" nu pot înţelege decît unitatea esenţei, cugetarea pură care întemeiază opera de artă.

Maiorescu : Răspund mai întîi lui Förster, că în întreaga discuţie m-am gîndit numai la muzica italienească mai nouă. Faţă de cele spuse de Michelet contest că Horace ar manifesta vreo coliziune oarecare a fiinţei sale într-un mod patetic. În acesta nu există nici o coliziune. El nu pregetă de a sacrifica necondiţionat totul entuziasmului său pentru patrie. În felul acesta el nu poate deveni niciodată patetic şi se privează astfel de una din condiţiile esenţiale

ale frumosului. Este sigur că în unele tragedii franceze există și aluzii patetice cît privește viața sufletească a eroilor; tot astfel după cum în muzica lui Wagner apar și melodii. Dar trăsătura estetică fundamentală a acestei direcții, așa cum Corneille a realizat-o mai bine în *Horace* și a exprimat-o mai clar în prefața la *Nicomède*, exclude din erou pateticul; și tocmai *Horace* și *Nicomède* sînt înfățișate în fiecare an de Sorbona ca exemple. Lui Schasler îi replic că concepția sa despre sublim ca o mărime materială se izbește de ideile esteticii. Sublimul este dimpotrivă o asemenea supramărime, încît sustrăgîndu-se percepției sensibile, pune în evidență în noi momentul ideal[1]. Chiar colosalul arhitecturii orientează spiritul nostru către interior. Obiecțiile împotriva concepției mele despre logic m-au surprins tocmai în această adunare. Cînd Lasson recunoaște elementul logic al artei în tehnică, această seacă concepție ar putea fi justificată din punctul de vedere al lui Herbart, dar nu în cercul părerilor hegeliene[2]. Pe de altă parte nu sînt conștient de a fi întrebuințat cuvînaul „*logic*" într-un alt sens, decît în acela de unitatea esenței. Numai că reclamîndu-mă de la — cuvintele lui Goethe:

> Ce ar fi aparența, căreia i-ar lipsi esența?
> Ce ar fi esența, dacă n-ar apărea?

am opus esenței aparența sensibilă, cu aplicație analogică la armonie și melodie. Cînd în fine Lasson vrea să facă dătătoare de măsură deosebirea dintre momentul subiectiv și obiectiv în concepția estetică a curentelor artistice, se întrebuințează numai alte cuvinte pentru aceeași idee; ceea ce mi se pare inutil. În afară de aceasta socotesc că expresiile propuse de Lasson nu sînt întrebuințabile, mai întîi pentru că nu corespund limbajului estetic, apoi pentru că dau loc celor mai eclatante interpretări greșite. Așa de pildă cîțiva istorici literari numesc pe Schiller, poet subiectiv și pe Goethe, poet obiectiv, în timp ce Julian Schmidt răstoarnă istoria și afirmă contrariul.

---

[1] Maiorescu se referă aici la concepția lui Kant asupra sublimului, așa cum este înfățișată în *Kritik der Urteilskraft*, Zweites Buch, §§ 23—29 (T. V.).

[2] Herbart era în adevăr inspiratorul școlii formaliste în estetică, cu care idealiștii inspirați și reprezentați de Hegel s-au găsit de mai multe ori în polemică în decursul veacului trecut. Maiorescu implică dar pe hegelianul Lasson într-o grea contradicție, situînd părerea acestuia în tabăra formaliștilor herbartieni, pentru care frumosul era rezolvabil în pure raporturi formale (T. V.).

Ştefan cel Mare în literatură

Alături de realitatea istorică a personalităţii lui Ştefan al Moldovei, aşa cum rezultă din documente şi pe care cercetarea încearcă s-o restabilească în toate amănuntele firii, a dezvoltării şi a acţiunii sale, există realitatea legendară şi mitică a marelui domnitor. Una nu este mai puţin însemnată decît cealaltă. Căci dacă, prin cunoaşterea realităţii istorice a lui Ştefan, ajungem a ne lămuri partea lui de contribuţie la desfăşurarea evenimentelor Moldovei în a doua jumătate a secolului al XV-lea, prin cunoaşterea realităţii lui legendare ne putem explica înrîurirea exercitată de viteazul şi înţeleptul domnitor asupra întregului suflet al ţării, asupra conştiinţei de sine şi asupra năzuinţelor acestui suflet. A studia istoric pe Ştefan cel Mare înseamnă a modela o imagine actuală a cercetării după o realitate trecută ; a-l studia ca pe o figură a legendei înseamnă a-l privi ca pe o forţă activă în toată istoria poporului român şi ca pe o realitate în perpetuă devenire.

Am spus că cercetarea personalităţii istorice a lui Ştefan se orientează după documente ; trebuie să adăugăm că studiul figurii lui legendare nu poate folosi un alt material decît cel pe care-l pun la dispoziţie creaţiile imaginaţiei populare în naraţiunile şi poeziile folclorului şi ale autorilor culţi. Paginile de faţă îşi propun să desprindă figura legendară a lui Ştefan din operele scriitorilor, oricît de grea ar fi despărţirea acestei opere de creaţiile folclorului, în care nu o dată şi-au găsit prototipul şi izvorul.

Urmărirea figurii legendare a lui Ştefan cel Mare în literatura cultă trebuie să înceapă cu constatarea că această figură este o creaţie a secolului al XIX-lea.

Cronicarii au evocat un Ştefan rămas sub nivelul măreţiei lui adevărate. În scrierea sa din 1904, *Istoria lui Ştefan cel Mare*, N. Iorga a făcut următoarea observaţie :

„*Cărturarii n-au ştiut să vorbească după cuviinţă despre faptele lui Ştefan, căruia-i datorau însă putinţa de a scrie în ţara lor şi pe limba lor. În puţinul pe care l-au scris ei, cronicari ce înseamnă anii domnilor, scriitori bisericeşti şi, tîrziu de tot, cîntăreţi, se află foarte puţin despre marele voievod. Sufletele rătăceau aproape de pămînt în vremuri de întuneric şi de neîncredere, în vremuri nerecunoscătoare şi obosite, şi scrisul nostru nu se putea ridica pînă la înălţimea lui*“ (p. 295).

Adevărat este că nici în însemnările lui Grigore Ureche, nici în cele ale lui Miron Costin sau ale lui Dimitrie Cantemir nu găsim nimic care să egaleze grandoarea figurii evocate de cîntecele şi povestirile poporului, apoi de cele ale secolului al XIX-lea şi al XX-lea. Iorga a crezut că a găsit o primă operă literară vrednică de măreţia domnitorului în aşa-zisul *Panegiric al lui Ştefan cel Mare*, atribuit de el lui Vartolomei Măzăreanu, egumenul mănăstirii Putna în a doua jumătate a veacului al XVIII-lea. Această scriere, publicată de Mihail Kogălniceanu în *Arhiva românească* din 1840, a ajuns însă pînă la noi în copii executate puţin înainte de publicarea ei. Se puteau ridica deci contestaţii asupra autenticităţii acestei scrieri şi ele au şi fost făcute de către Ovid Densusianu, care, în *Viaţa nouă* (V, 13, p. 378 urm.), recunoaşte o adevărată „*falsificare literară*“ în opera care cuprinde elemente de limbă nouă, imposibile în secolul al XVIII-lea, ba chiar stabilea, după sistemul punerii pe două coloane, analogii de text între opera atribuită lui Vartolomei Măzăreanu şi unele din discursurile funebre ale vestitului orator religios al secolului al XVII-lea, Esprit Fléchier, mult citit încă în veacul trecut. Densusianu era de părere că buna-credinţă a lui Kogălniceanu fusese surprinsă, ba socotea chiar că poate emite ipoteza cum că autorul falsificării ar fi fost Antohi Sion, cunoscut şi dintr-o altă operaţie de acelaşi fel. Deşi *Panegiricul lui Ştefan* cuprinde şi pasaje scăpate de procedeul citării lor pe două coloane, argumentarea lui Densusianu a ruinat în cea mai mare parte speranţa de a putea face ca literatura cultă asupra marelui voievod al Moldovei să înceapă în a doua jumătate a secolului al XVIII-lea.

Trebuie să aşteptăm deci primele decenii ale secolului următor, pentru a afla o producţie autentică. În fruntea bogatei serii de scrieri istorice şi literare stă naraţiunea pictorului Constantin Lecca, publicată, în 1834, sub titlul *Viaţa prinţipului şi eroului Moldaviei Ştefan cel Mare*, la Buda, în publicaţia *Biblioteca românilor*. Este o compilaţie de izvoare interne şi externe, fără o valoare literară deosebită, dar care cuprinde o caracterizare a personalităţii domnitorului, drept „*un om nu mare de statură, adînc gînditor, un măreţ, plin de duh, apărător al dreptului său, de faţă la orice bătaie, înţelegea foarte bine măiestria războiului, mai totdeauna în triumf de biruinţă înturnîndu-se niciodată prin nenorocirea (!) strîmtorat, apururea aşteptînd o mai bună soartă*“.

Caracterizarea nu prezintă elemente cu adevărat expresive, dar are valoarea primei încercări de considerare a domnitorului în întregimea personalității lui, dincolo de ce putuseră da cronicarii în veacurile anterioare.

Anul 1834 are o însemnătate deosebită în dezvoltarea literaturii consacrate lui Ștefan. Gh. Asachi dăduse o litografie cu chipul lui Ștefan cel Mare, încă de prin 1822—1823, îndată după înapoierea sa de la studiile făcute la Viena, însoțind-o de un catren :

„Iată iroul Moldovei cării au fost duios părinte
Și în cursul vieții sale neobositul Sartitoriu,
Eteroclit în zi de triumv și în sirbirea legii sfinte,
Era ager întru arme ca un fulger tunetoriu".

Litografia lui Asachi, probabil cea mai veche litografie românească, este o verigă din lanțul de opere plastice consacrate lui Ștefan, în prima jumătate a secolului trecut, studiate în vremea din urmă de Remus Niculescu, în *Gheorghe Asachi și începuturile litografiei în Moldova*, apărut în *Studii și cercetări de bibliografie*, I, 1955. În Gh. Asachi, pictorul și gravorul se dublau cu literatul și cînd, în 1834, interesul pentru personalitatea lui Ștefan se aprinde din nou, Asachi pune la cale o reprezentație cu poezii și cîntece, o idilă în genul lui Metastasio, foarte gustat la Viena, care, sub titlul *Serbarea păstorilor moldoveni*, este jucată la 10 aprilie 1834, la Iași, în franțuzește. Unul din păstori cînta balada *Ștefan cel Mare înaintea cetății Neamțu*, tradusă mai tîrziu în românește, într-o serie de strofe stîngace, ale căror ultime două versuri erau bisate în cîntec :

„În cetatea părăsită, care de pe munte
Către nouri încă-naltă o căruntă frunte,
Unde trecătoriul ș-astăzi cu respect se-nclină
A domnit odinioară vechea eroină
Pe atuncea se lupta păstoriul moldovean } bis
Și țara-și apăra chiar ca un aprod oștean". }

Balada narează episodul mamei lui Ștefan cel Mare, care-și respinge fiul, după înfrîngerea de la Războieni, cerîndu-i să se înapoieze pe cîmpul de luptă : un episod transmis prin Ion Neculce și reluat, mai tîrziu, de D. Bolintineanu, de C. Macri într-una din puținele lui poezii, de Kogălniceanu într-o narațiune istorică în *Arhiva românească*, 1841, de Al. Vlahuță în *România pitorească* și de alții ; o întreagă serie tematică, studiată, cu apropieri comparatiste, de Letiția Cartojan în *Cercetări literare*, V, 1943.

Mult mai interesante decît producția sa versificată sînt cele două opere în proză, *„tabloanele istorice"* pe care Asachi le compune în legătură cu Ștefan cel Mare : una din ele poartă titlul *Elena Moldovei* și a apărut în 1851 ; cea de a doua, *Valea Albă*, datează din 1855, adică după publicarea culegerii de *Letopiseți* a lui Mihail Kogălniceanu (1852), publicație cu care începe să

curgă un bogat izvor pentru toţi naratorii istorici ai vremii. În *Elena Moldovei*, Asachi povesteşte împrejurările căsătoriei lui Ivan cel Tînăr, fiul care n-a ajuns a domni al ţarului Ivan III, cu Elena, fiica lui Ştefan. Ştefan cere sfat sihastrului Leon şi consimte la căsătorie. Cînd Ivan cel Tînăr moare, începe rivalitatea dintre Elena şi Sofia, soţia lui Ivan III şi mama lui Dmitri, pretendentul la tron, Sofia triumfă în cele din urmă. Naraţiunea se încheie cu lupta lui Ştefan cu polonezii, înfrîngerea acestora din urmă şi înjugarea lor pe cîmpia unde trebuia să rodească *Dumbrava roşie. Valea albă*, o povestire mai întinsă, cu izvoarele în cronica lui Gr. Ureche, începe cu descrierea Crimeii şi a istoriei ei, pînă în momentul cînd peninsula intră sub stăpînirea dinastiei tătăreşti a ghereizilor. Ne sînt înfăţişate relaţiile dintre genovezi şi tătari şi cele dintre Mengli-Gherei şi Ştefan. Sultanul turcilor, Mahomed II, atacă Moldova şi Crimeia ; este înfrînt la Podul Racovei, dar cucereşte Crimeia, distruge Caffa şi capturează o sută de băieţi şi fete. Un român, Radaman, este pus paznic al copiilor. Furtuna risipeşte corăbiile încărcate cu prăzi şi numai nava copiilor se salvează în Insula Şerpilor. Paznicii turci sînt ucişi. Dar cînd Fatme, fiica unei cadîne romînce a lui Mengli-Gherei, este ameninţată cu moartea de un tătar, fiul lui Radaman o salvează şi devine soţul ei. În cele din urmă, Radaman moare în lupta de la Valea Albă, şi după ce forţele inamice se retrag, Ştefan comemorează pe morţi.

Ambele compuneri ale lui Asachi sînt, după cum s-a observat uneori, forme de trecere între naraţiunea documentară şi nuvela istorică. Scrisul său este încărcat de neologisme latine şi mişcarea retorică a expunerii ne apare astăzi destul de artificială, ca în următorul portret al lui Ştefan :

„Luceafărul lui Ştefan strălucea în lucoarea cea mai mare atunce cînd cutează a ridica arma asupra lui Mahomed al II-lea, vincitorul Imperiei Orientului şi al Constantinopelui şi prin nenumărate triumfuri, înşiră numele său pre lîngă acele ale mai faimoşilor eroi. Neînspăimîntat în miezul pericolelor şi în nenorociri, modest în triumfuri, ce le atribuia numai lui Dumnezeu, protectorul virtuţii, prin geniul şi talentul extraordinar de a urzi prin mijloace mici lucrări mari, Ştefan, precum au insuflat spaimă în duşmani, aşa au atras admirarea şi respectul suveranilor şi a popoarelor".

Comparat cu portretul literar al lui Lecca, cel al lui Asachi cuprinde trăsături în plus, susceptibile de dezvoltare, ca, de pildă, pietatea modelului său, modestia, iscusinţa. Asachi narează cu metodele vechilor istorici, punînd pe Ştefan să pronunţe cîte un discurs înaintea bătăliilor şi zugrăveşte cîte un peisaj, cu mijloace ale romanticilor, contemporanii lui, ca, de pildă :

„Soarele, asfinţind către apus, umbria nourii şi orizontul de o lucoare roşie, menire cumplită a zilei viitoare ! Asemeni şi luna plină, răsărind din sînul Mării Negre, abia răzbătînd printre nouri, întindea peste Valea-Albă un văl posomorît".

Apoi ostaşii îşi amintesc de familiile lor, de amor, cei mai mulţi dorm, în timp ce vigilele priveghează. Ştefan este acompaniat de fiul său. Aurora nu răsărise însă, dar voievodul găseşte pe oştenii săi gata pentru căutămînt.

Se aud buciume în tabăra moldovenilor şi tunurile turceşti răspund la această **prochemare**, în timp ce musulmanii **se invită între dînşii** cu strigătul de Alah!

Mai tîrziu, nuvela istorică va face progrese prin creaţiile lui C. Negruzzi, ale lui Al. Odobescu, dar Asachi va păstra meritul de a fi creat genul şi de a fi răspîndit, cu acest prilej, nu numai cunoaşterea împrejurărilor domniei lui Ştefan, studiate în toate documentele accesibile timpului, dar şi slava voievodului, devenit de aci înainte centrul de atracţie cel mai puternic al tuturor năzuinţelor patriotice ale Moldovei.

Asachi nu este, de altfel, singurul care în aceeaşi epocă întreţine cultul lui Ştefan. În acelaşi an în care se însufleţea zelul lui Asachi pentru slăvirea marelui domn, amintirea acestuia apare şi în oda pe care Al. Hrisoverghi o adresează *Ruinelor Cetăţii Neamţu*, **singur monument**, cum zice textul, **ce avea drept dovadă slavei acei strămoşeşti.** Poezia face aluzie la serbarea franţuzească organizată de Asachi. Publicul dăduse atunci semnele celui mai mare entuziasm, dar nimeni din rîndurile lui nu-şi spune acum cuvîntul pentru apărarea monumentului ameninţat de distrugere. Dintre zidurile Cetăţii Neamţului răsunase totuşi vocea care odată, îndemnîndu-l pe Ştefan să se înapoieze în luptă, îl îndrumase către una din biruinţele lui:

> „O ziduri din care Ştefan, invitat la bărbăţie,
> Întorcîndu-se în grabă, pe vrăjmaşi au biruit,
> Însufleţiţi-mi puterea, daţi-mi glas, daţi-mi tărie,
> Să pot tîngui cu jale starea-n care aţi venit".

Anul 1834 este şi acela în care, în tabăra de la Copou, se formează pentru Moldova nucleul unei noi armate naţionale. Constantin Stamati celebrează evenimentul evocînd în versuri *Sentinela taberii de la Copou la 1834*, căreia i se arată, în timpul nopţii, umbra hatmanului Arbore, venit să aducă ostaşului, împreună cu sfaturi de bravură şi iubire de patrie, prevederea unei noi înălţări a ţării. Arbore vine cu solie de la patronul ţării, de la Ştefan, indicat prin legături encomiastice de cuvinte: **eroul Moldovei, ţării noastre părinte, ocrotitor înger, suveranul slavei, principul nebiruit.** Preţuirea lui Ştefan avea încă un pas de făcut.

Cînd, la 24 noiembrie 1843, Mihail Kogălniceanu rosteşte *Cuvîntul pentru deschiderea cursului de Istorie naţională în Academia Mihăileană*, el ilustrează interesul meritat de obiectul cursului său prin mărturia sentimentelor trezite de marile figuri ale trecutului, de faptele, de locurile lor:

„*Inima mi se bate*, spune Kogălniceanu, *cînd auz rostind numele lui Alexandru cel Bun, lui Ştefan cel Mare, lui Mihai Viteazul, da, domnilor mei! Şi nu mă ruşinez a vă zice că aceşti bărbaţi, pentru mine, sînt mai mult decît Alexandru cel Mare, decît Annibal, decît Cezar; aceştia sînt eroii lumii, în loc că cei dintîi sînt eroii patriei mele. Pentru mine bătălia de la Războieni are mai mare interes decît lupta de la Termopile, şi izbînzile de la Racova şi Călugăreni îmi par mai strălucite decît acele de la Maraton şi Salamina, pentru că sînt cîştigate de către români!*"

Interesul acestei declarații provine din faptul că ni-l arată pe Kogălniceanu depășind perspectiva moldovenească a lui Asachi, în versurile din 1823, a lui Stamati mai tîrziu. Pentru aceștia, Ștefan era numai *„eroul Moldovei"* ; acum el devine, împreună cu Mihai, un erou al românilor, al tuturor românilor.

Este firesc ca gloria lui Ștefan să fi fost susținută, în primul rînd, de scriitorii Moldovei, unde știrile privitoare la marele voievod se transmiteau în același timp prin însemnările cronicilor, dar și prin tradițiile populare. Acestea din urmă fac parte, de altfel, dintre izvoarele cronicarilor, citate uneori de ei, de pildă de Ion Neculce, și pe care cercetarea folcloristică le-a regăsit pînă în zilele noastre. Așa s-a întîmplat, de pildă, cu legenda aprodului Purice, pe care Costache Negruzzi o versifică, cu largi dezvoltări, în 1846. Poemul începe cu elemente de idilă : plugarul și păstorul se bucură de revenirea primăverii. Generalul ungur Hroiot plănuiește să năvălească în Moldova, pe cînd Ștefan se afla departe cu oștile sale. Un român duce știrea pîrcălabului de la Roman, care-l vestește pe Ștefan. Năvălirea ungurilor este descrisă cu comparații homerice. Ungurii vin cu impetuozitatea unui nor de lăcuste, a unei inundații, descrise cu amplificări mai întinse decît cele ale termenului cu care se face comparație. Hroiot găsește satele pustii prin părțile Romanului. Un moșneag îl blestemă pe comandantul ungur, dar acesta împiedică uciderea bătrînului. Cînd Hroiot întîlnește armata moldovenilor și lupta începe, soarta zîmbește mai întîi ungurilor. Apare Aprodul Purice care anunță sosirea apropiată a lui Ștefan. Intervenția domnitorului schimbă soarta bătăliei. Un glonte doboară calul lui Ștefan. Purice i-l oferă pe al său și, cum voievodul este mic de stat, credinciosul Purice se face **moșinoi** și Ștefan poate să încalece. *„Să știi Purice — îi strigă domnul — că din moșinoi te-oi face movilă"*. L-a dăruit cu moșii, l-a făcut vel-armaș, l-a căsătorit cu fata hatmanului Arbore, mort în luptă, i-a dat numele de Movilă. Ștefan știe deci să-și răsplătească vitejii ; e generos și glumeț. Din nucleul povestirii, singurul transmis de Ion Neculce și de tradiția populară, Negruzzi întocmește un lung poem, prin intercalarea unor episoade, după modelul poeților epici ai clasicismului, și obține un adaos apreciabil în direcția individualizării, a umanizării figurii lui Ștefan, rămasă încă atît de imprecisă, de puțin văzută, la povestitorii, la portretiștii literari ai aceleiași epoci.

În timp ce Ștefan apare cu chipul impus venerației generale de lunga tradiție populară, un cugetător îl asociază meditației sale singuratice și îndurerate. Alecu Russo este un paseist romantic și schimbarea vremurilor trezește în sufletul său melancolia disparițiilor. Martorul jalei sale este Ștefan vodă. Dacă ar reveni printre noi, s-ar crede în țară străină, exclamă Russo în *Studie moldovană*, din 1855. *„De-ar mai putea veni pe calul lui cel alb de la Valea Albă, de la Tîrgul Băii, din codrii Bîrladului, de la Dumbrava Roșie, sînt încredințat că nu l-am înțelege... vorba lui n-ar fi vorba noastră"*. În *Cugetări*, Alecu Russo deplînge istovirea tipului omenesc al vitejilor de la Vadul Turnului, de la Baia și, în *Piatra Teiului*, recomandă reculegerea la Neamț, la Valea Albă, în amintirea aceluia pe care-l numește *„Proteul popular al gloriii naționale"*, cu referire, desigur, la formele atît de variate, la nenumăratele întîmplări în care și-l reprezinta fantezia obștească. Meditarea atît

de statornică a figurii lui Ştefan, simţită ca personalitatea cea mai de seamă a întregului trecut al românilor, revine încă o dată în principala operă a lui Russo, în *Cîntarea României*, unde stilul aluziv al poemei dobîndeşte forme ceva mai precise numai atunci cînd evocă biruinţele lui Ştefan asupra turcilor, a tătarilor, a leşilor la Dumbrava Roşie.

Deşi gloria lui Ştefan se răspîndeşte, cum era şi firesc, prin scriitorii moldoveni, răsunetul ei pătrunde şi în Muntenia, unde Ion Heliade-Rădulescu, scriind elegia O *noapte pe ruinele Tîrgoviştei*, vede printre eroii care-i apar acolo, nu numai pe Radu Negru, numit o dată *Niger*, pe Mircea, pe Mihai, dar şi pe Ştefan al Moldovei, în legătură cu care schiţează scena de la Neamţ, făcută populară de Asachi, amintit în notele poemei. Interesant pentru atmosfera din Muntenia era faptul, absent din toate evocările moldovenilor, că Ştefan este prezentat ca un continuator al romanilor, mama lui ca o spartană, luptele lui Ştefan ca unele purtate împotriva tiraniei şi, prin urmare, pe turci ca pe nişte sugrumători ai libertăţii. Perspectivele naţionale şi sociale, care aveau să tot crească la sud de Milcov, mai slabe deocamdată în Moldova, se ivesc deci în elegia lui Heliade, cînd poetul cîntă :

„D-aici văz în Moldova toată slava romană
A reînvia subt Ştefan, şi ai vechimei ani
Iarăşi a se întoarce ; a vitejiei hrană
Subt el îmbărbătează a învinge pe tirani.

P-a Neamţului cetate, eu văz o eroină
Moldoveană în toate, Spartană l-al său dor,
Certînd nemernicia la moldovean streină,
Zicîndu-i ca să moară ori vie-nvingător".

Ideea romană şi libertară, caracteristică prin această îmbinare pentru mişcarea literară a Munteniei, într-o lungă perioadă a secolului al XIX-lea, colorează şi aceste strofe ale lui Heliade, ca pe atîtea altele dintre producţiile lui. Aceeaşi îmbinare va caracteriza şi bogata contribuţie literară consacrată lui Ştefan de către D. Bolintineanu, cu o deschidere către întregul orizont al poporului român, către toate tradiţiile lui, explicabilă la scriitorul care a trăit şi a luptat pentru marele act naţional al Unirii. Dintre cele cincisprezece legende istorice cu subiecte în legătură cu Ştefan, inspirate de cronicile lui Ureche şi Neculce, puţine sînt cele care nu cuprind un îndemn spre libertate. *Cupa lui Ştefan*, lăsată moştenire Mănăstirii Putna, este zdrobită de călugărul Misail în aşteptarea aceluia care rupînd lanţurile robiei naţionale, va simţi şi îndemnul de a aduna hîrburile şi de a întocmi din nou preţiosul potir. Daniel Sihastru cheamă pe Ştefan, faţă de gîndul închinării ţării, la cunoştinţa neatîrnării. Rossandra, soţia lui Ştefan, îl trezeşte în acelaşi fel din visul voluptos al petrecerilor sale. Bătăliile de la Bîrlad, de la Baia şi Codrul Cosminului sînt faptele de arme ale unui erou care luptă pentru libertatea ţării. Cînd Ştefan se pregăteşte să moară, el transmite urmaşilor recomandări pentru păstrarea libertăţii ! Studiate din punctul de vedere lingvistic, toate aceste compuneri ale

lui Bolintineanu dau o asemenea folosinţă seriei lexicale : **robi, robie, jug, lanţuri, tiran,** în contrast cu seria : **libertate, neatîrnare, virtute, mărire** (a ţării), încît regăsirea aceleiaşi sfere lexice la poeţi ulteriori vădeşte totdeauna o înrîurire provenind de la poetul *Legendelor istorice*. Aceste opere au fost produse tipice ale epocii de pregătire a războiului pentru independenţă, izbucnit la vreo două decenii după tipărirea lor, în volumul mult citit de contemporani.

Aceleaşi tendinţe care inspiră legendele istorice sînt prezente şi în naraţiunea tipărită de Bolintineanu în 1863, *Viaţa lui Ştefan cel Mare, pentru poporul român*. Scrierea este dedicată doamnei Elena, soţia lui Cuza Vodă :

„*Măria ta,* îi scrie poetul, *Vă trimit această modestă operă. Este vorba de viaţa lui Ştefan cel Mare, de epoca cea mai glorioasă a Moldovei, atunci cînd această grădină a colonilor romani era neatîrnată. Umbra ei se răsfrînge dulce asupra generaţiunilor ce vin să facă acel vis măreţ pe care-l numim viitorul... Pentru romani, viitorul este neatîrnarea naţională*".

Ideea neatîrnării se uneşte deci încă o dată cu ideea romană, ca la Heliade. Povestirea începe cu anul 1456 şi cuprinde un accent pe care nici unul din apologeţii anteriori ai lui Ştefan nu-l mai articulase :

„*În timpul nopţii, Ştefan cheamă pe toţi capii şi le zise că, dacă el vine să gonească pe Aron, nu venea numai de nebuna dorinţă de a se urca pe tronul părinţilor, ci de a mări numele ţării şi de a uşura suferinţele locuitorilor împilaţi de boierii tirani*".

O trăsătură nouă apare în portret. Ştefan este un domnitor care înţelege să sprijine poporul asuprit şi să se sprijine pe el. În sufletul lui ideea neatîrnării naţionale se asociază cu aceea a libertăţii sociale. Ştefan urmăreşte şi ideea unirii celor două ţări române, pe care numai interesele asupritorilor le menţineau despărţite.

„*Sufletul său mare,* scrie Bolintineanu, *alerga la idei mari. Unirea celor două ţări române îl urma neîncetat. Românii din aceste două ţări, desprinşi prin interese de guvernământ, mai ales ale domnilor şi boierilor ce găseau mai apropiate interesele lor cu starea de despărţire, nu voiau pe atunci să auză de unire sub un singur sceptru*".

Pînă cînd istoricii mai noi să ajungă a studia programul social al lui Ştefan, Bolintineanu are netăgăduitul merit de a fi pus problema şi de a fi aşezat pe eroul său într-o lumină necunoscută înaintaşilor.

Interpretarea lui Ştefan ca un domnitor care luptă pentru libertatea naţională şi, zdrobind opoziţia boierilor, se reazimă pe poporul susţinut de el, va da abia mai tîrziu roadele ei depline. După Heliade şi Bolintineanu, singurul scriitor muntean oprit din nou în faţa voievodului moldovean este P. Ispirescu, în *Istoria lui Ştefan cel Mare şi cel Bun*. Ispirescu întrerupe firul înţelegerii lui Ştefan apărut în Muntenia ; el dă o naraţiune pentru popor, cu elemente menite să atingă imaginaţia şi sensibilitatea acestuia, punînd în evidenţă ce era uimitor în firea eroului său, forţa, vitejia şi îndemînarea, apoi cucernicia lui, notată de toate tradiţiile populare şi pe lîngă care nici Bolintineanu nu trecuse nebăgător de seamă. Povestirea lui Ispirescu este făcută cu

acea întrebuințare cumpănită a elementelor de limbă veche, capabile să creeze atmosfera bogată în sugestii a unei narațiuni istorice : un procedeu stilistic rămas neîntrebuințat de primii povestitori ai legendei lui Ștefan. Făcînd astfel, Ispirescu a dat o povestire foarte atrăgătoare, încît parcurgînd de curînd întregul material literar în legătură cu Ștefan, paginile *„unchiașului sfătos"* mi-au produs una din plăcerile cele mai mari. Narațiunea începe cu înfățișarea antecedentelor din copilăria eroului, ca în basmele populare, ca în biografiile clasice :

„Bogdan vodă avea un fiu prenumit Ștefan, viteaz cum nu se mai văzuse încă. Spun, chiar, că se cunoștea într-însul, din vîrsta cea mai fragedă, o agerime de minte de nu putea nici un copil să-l ajungă, și-i plăceau armele cu deosebire. Nici unul din semenii săi nu era destoinic să-i stea înainte, nici la trîntă, nici la voroavă. La vînătoare mi-ți ucidea ursul în luptă dreaptă, înarmat numai cu un cuțit. Pentru aceasta soții lui îl porecleau, zicîndu-i Burduja. El moștenise de la tată-său cutezarea, iuțeala și meșteșugul minții, iar de la bunicul său, Alexandru cel Bun, dreptatea înțelepciunea și inimoșia".

Portretul se constituie, așadar, din faptele modelului, dar și prin procedeul, deseori folosit de scriitorii anteriori, al alăturării de trăsături morale, exprimate prin substantive abstracte. În ajunul urcării pe tron, Ștefan își adună boierii, pentru a le cere sfat, vorbindu-le :

„Boieri dumneavoastră, nu este greu a dobîndi cineva ceva și a-și împlini pofta inimii ; greul este cum să păstreze acel lucru, fără nici o clinteală. De aceea și eu v-am chemat cu sfaturile d-voastră, ca să facem moșia rămasă de la strămoșii noștri a fi mare și lăudată, căci zis este : Sfaturile bătrînilor îndreptează calea tinerilor spre bine".

Boierii răspund. Unul din ei zice : „Mărite doamne, tinerii cei harnici petrec bătrînețe odihnite și lăudate". Altul zice : *„Întrebarea și sfatul bătrînilor limpezește calea tinerilor și fac pe împărați să domnească fără multă greutate".* Spătarul cel mare adaugă : *„Luminate doamne, războaiele cele cu bună tocmeală fac pe împărații cei tineri să ajungă mari și la bătrînețe se bucură de rodul ostenelilor lor".* Boierii se exprimă deci în stil generalizator, cu înțelepciune de proverb, ca în toate creațiunile tradiționale. Ștefan însuși ține discursuri înaintea luptelor, ca în scrierile istorice sau ca în poemele epice ale clasicismului : *„Doamne, știu că ale tale sînt biruințele ; noi nimica nu sîntem înaintea feței tale, și eu cel mai umilit. Știu că numai cu cuvîntul poți să răstorni pămîntul, cerul și toate țările. Știu iarăși că voiești ca numele tău să fie mărit și lăudat de toată suflarea".* Voievodul este luptător pentru creștinătate ; vorbește în acest sens ostașilor lui. În descrierea luptelor, Ștefan este arătat intervenind direct, cu sabia în mînă, *„taie patru, patrusprezece deodată. Strică rînduri, sfarmă cale, calcă în picioare pe cei țanțoși... Sultanul tremură. Ștefan zîmbește".* Povestirea lui Ispirescu este unul din reflexele cele mai limpezi ale modului în care tradiția și imaginația populară și-l închipuie pe Ștefan, într-o vreme în care V. Alecsandri făcea același lucru în Moldova.

V. Alecsandri a consacrat o parte destul de întinsă a activității sale proslăvirii lui Ștefan. A nutrit, probabil, ca și Negruzzi, gîndul compunerii unui

mare poem epic, în care să concentreze mai multe din tradițiile populare sau din cele transmise prin cronicari, relative la Ștefan. A ales, în acest scop, momentul *Dumbrăvii roșii* și a alcătuit un lung poem care-și purta scena povestirii de la curtea lui Albert, în Moldova, unde țara întreagă se ridică la chemarea lui Ștefan, în tabăra leșilor, în tabăra moldovenilor, pe cîmpul de luptă, pentru a sfîrși cu scena aratului. Paralelizarea armatelor care se înfruntă vrea să pună în lumină fastul desfrînat al năvălitorilor, virtutea și simplitatea moldovenilor. Leșii vorbesc cu retorică făloasă. Moldovenii știu să glumească, se exprimă în proverbe, cu aluzii. Poetul își prezintă eroii pe rînd și-i pune să se lupte în angajamente individuale, ca în Iliada și Eneida. Episoade intercalate animă povestirea. Descrierea luptelor nu este lipsită de forță epică. Dar portretul și caracterizarea lui Ștefan se face în termeni generali, convenționali, și nu mulțumesc pe cititor:

> „Ființă de-o natură gigantică, divină,
> El e de-acei la carii istoria se-nchină,
> De-acei carii prin lume, sub pașii lor, cît merg,
> Las-urme uriașe ce-n veci nu se mai șterg,
> A cărora legendă departe mult se-ntinde
> Și-nchipuirea lumii fantastic o aprinde
> Măreț, în a sa umbră un timp întreg dispare,
> Căci Dumnezeu pe frunte-i-au scris: Tu vei fi mare".

Motivele intime ale lui Ștefan nu depășesc pe cele apărute tuturor poeților sau povestitorilor dinaintea sau din timpul lui Alecsandri. Eroul este un creștin și un apărător al libertății țării:

> „Cît va fi-n cer o cruce ș-un Ștefan pe pămînt
> Nimeni nu va deschide Moldovei un mormînt.
> Cît vor călca dușmanii în țară de români
> Ei robi vor fi în țară, dar veșnic nu stăpîni!"

Privită în seria creațiilor literare consacrate lui Ștefan, poemul *Dumbrava Roșie* nu apare cu semnele unei aprofundări a motivului, oricare ar fi reușitele parțiale, episoadele bine construite, multele versuri frumoase ale acestei opere. Mai adînc răsună în inima cititorului de azi baladele sau cîntecele alcătuite de Alecsandri pentru colecția sa de *Poezii populare*. Cîntecele lui Ștefan vodă, dialogul lui Ștefan cu Șoimul, dar mai ales *Movila lui Burcel*, provoacă întipăriri mai adînci. Burcel chiuie așa de tare, pe cînd ară cu plugul în zi de sărbătoare, încît Ștefan îl aude tocmai de la curțile lui din Vaslui. E un strigăt mare al țării, un strigăt de durere, care nu-l lasă nepăsător pe voievod. Burcel este adus în fața domnului și-i spune necazul lui. Și-a pierdut un braț în luptă, la Războieni, și pentru că bogații satului n-au vrut să-i dea un plug, a răpit unul de la tătari. E un om sărac, muncitor pe ogoarele altora, și care

trebuie să lucreze în zi de sărbătoare. Domnul îl dăruieşte cu un plug cu şase boi, cu moşie răzăşească pe o movilă şi-l instituie ca strajă la hotare. Dacă se vor ivi tătarii, Burcel să strige :

„Săi Ştefane, la hotară
C-a intrat sabie-n ţară".

Drama ţăranului, apărătorul de-a pururi al ţării în care era lipsit de drepturile lui fireşti, legătura adîncă a marelui domnitor cu poporul se exprimă în balada lui Alecsandri cu simplitate atingătoare. Dar cînd poetul în postură oficială este chemat să compună imnurile menite a fi cîntate la serbarea Junimei academice, adunată la Putna, cu ocazia comemorării din 15 august 1871, sau cînd, mai tîrziu, în 1882, alcătuieşte *Oda* la statuia lui Ştefan, Alecsandri nu mai nimereşte tonul compunerilor în stil popular. Cadenţele *Imnului religios* sînt îngheţate :

„Etern, A-tot puternic, o ! Creator sublime,
Tu, ce dai lumii viaţă şi omului cuvînt,
În tine, crede, speră întreaga Romănime...
Glorie ţie în ceruri, glorie pe pămînt !"

La Putna venise şi un tînăr poet, la începuturile lui. Mihai Eminescu răspîndeşte, în foi volante, un poem comemorativ, o *Închinare lui Ştefan vodă.* Scena a fost povestită, în amintirile sale, de Th. Ştefanelli, împreună cu relatarea faptului că Eminescu a refuzat să destăinuiască pe autor. S-a iscat astfel o controversă asupra paternităţii poemului. Perpessicius expune, în primul volum al ediţiei sale critice, toate elementele disputei. Dar pentru că aceasta este departe de a fi rezolvată, cercetătorului îi vine greu s-o folosească pentru a preciza în legătură cu ea, contribuţia poetică a lui Eminescu în dezvoltarea temei lui Ştefan. Eminescu va mai reveni asupra acesteia către sfîrşitul carierei sale, atît de scurte, prin 1883, cu schiţe de imn, rămase neîntregite. Din aceeaşi vreme datează *Doina* în versuri populare, în care Ştefan este invocat ca păzitor al ţării, cu un sentiment de participare, sinceră şi adîncă pentru nefericirea poporului, atribuită însă de poet, nu exploatării rezultate din orînduirea socială, atît de bine înţeleasă de Bolintineanu, de Alecsandri, ci prezenţei străinilor în mijlocul naţiunii.

Către sfîrşitul veacului al XIX-lea puţine mai sînt creaţiile literare în legătură cu Ştefan, vrednice a fi reţinute. Nicu Gane, în 1881, dă în *Stejarul din Borzeşti,* după tradiţii păstrate în Valea Trotuşului, povestirea întîmplării care îl aduce punctul de vedere literar, ca operă poetică.

Cartea începe cu un accent grav, plin de măreţie : „*În ziua de 2 iulie 1504, Ştefan vodă cel Mare se stîngea de o moarte blîndă la Suceava, în desăvîrşita pace măreaţă ce se boltea asupra întregii ţări pe stîlpii puternici ai biruinţelor sale*". Povêstirea porneşte din epoca anterioară domniei lui Ştefan, aşezată astfel în seria ei istorică. Un străbun, un Petru, umilise pe poloni, strivindu-i sub pădurea pregătită din vreme. Episodul este descris cu mare forţă poetică, prin notaţia nelinişteii care străbate peisajul şi anunţă catastrofa :

„Leșilor nu li se întîmplase pînă atunci să încerce vitejia îndărătnică și șireată a țăranilor, a boierilor voievodului celui nou. Ostași din trei ținuturi sau palatinate trecură în Moldova și crezură că au învins, căci înaintea lor stăteau numai cîmpul gol și bordeiele pustii. Dar pădurea era vie : șoapte care nu erau ale frunzelor o înfiorau, focuri care nu erau ale păstorului pîlpîiau în poenele cele mai bine ascunse, și ferăstrăul unor pădurari care purtau arcul, toporul și ghioaga trecuse prin trunchiul bătrînilor copaci ce se țineau abia într-un petec de scoarță. Cînd biruitorii, beți de vin și de mîndrie, străbătură în neorînduială îngustele cărări ale pădurii răcoroase, în noaptea de vară, ca un vînt de mînie nebună scutură culmile frunzoase, și trunchiurile căzură trăznind asupra șirurilor străine, strivind care, oameni și arme. Mari magnați ai Poloniei, prinși între dărîmături, căzură robi ai țăranului moldovan, și vestitul Sbigniew Olesznicki, străbun de arhiepiscop, răscumpărat de la asprii învingători, nu se mai duse nici la un război, și, însemnat de ai noștri la picior, șchiopătă pînă la moarte“.

Pasajul este caracteristic pentru întreaga scriere, pentru metoda lui Iorga. Povestitorul trece dincolo de document, înviind faptul consemnat în acesta, prin însemnarea notelor adiacente, așa cum le-a putut înregistra cu sufletul, cu nervii, cu simțurile sale, un martor al întîmplării. Iorga procedează deci ca toți povestitorii istorici ai secolului trecut, dar cu cît mai întinsă știință istorică, cu cît mai bogată sensibilitate în expresie ! Momente care reținuseră pe baladiștii veacului trecut apar și în povestirea lui Iorga, de pildă momentul cînd, după Războieni, doamna Oltea refuză fiului său intrarea în Cetatea Neamțului sau acela al Dumbravei Roșii. Bătăliile sînt descrise nu numai cu mijloacele unui poet epic, care, la Baia, vede pe voievodul Ardealului prins *„în mormîntul de flăcări“*, sau oastea învinsă înaintînd pe potecile înapoierii grăbite ca după *„visul rău al unei nopți vrăjbite“*, dar și cu mijloacele unui pictor, căruia i se năzare învălmășeala moldovenilor“ *prin ulițele înguste, în piața înghesuită, în livezile ai căror copaci goi se desfăceau ca de aramă nouă pe cerul de sînge“*. Portretul lui Ștefan, numit odată *„strămoșul cuminte“*, pune în lumină mai ales însușirile omului politic, cumpănirea și înțelepciunea în hotărîrile și faptele sale. Stabilind, după metoda plutarchiană a portretelor paralele, comparația lui Ștefan cu Drăculeștii munteni, contemporanii voievodului din Moldova, Iorga scrie :

„Ștefan cel Mare n-a fost un scornitor de războaie. Niciodată el n-a căutat un dușman, niciodată n-a avut o toană sîngeroasă, cheful unei mari vînători de oameni. Firea unui Vlad Dracul, unui Vlad Țepeș, al doilea Dracul, cel din urmă cu deosebire bucuros de a vedea suferințe, de a-și scălda sufletul sălbatic în strigătele de durere ale răniților, era străină de dînsul. În alte vremuri el ar fi fost un bun păstor de oameni, un împărat cu iubire și credință, țesînd firele de aur ale unor zile pașnice, în mijlocul mulțămirilor ce s-ar fi înălțat de pretutindeni spre bunătatea lui. Dar, bătută de valurile tuturor furtunilor, țara avea nevoie de un pazinc neadormit. Și el fu acela, omul viteaz, dar nu crunt; pe care-l cereau vremurile“.

Politicul Ştefan, ctitor al unui stat, în formele înnoite ale secolului său, *„nu era un poet al războaielor, ci un om de cîrmuire care cîntăreşte puternic, prevede sfîrşitul încăierărilor, şi rece între prieten şi duşman, între creştin şi păgîn, se îndeamnă numai la fapte în adevăr folositoare ţării sale“*. Portretul lui Ştefan, om politic, este caracteristica proprie a contribuţiei lui Iorga în galeria de imagini adunate prin silinţele tuturor înaintaşilor.

În jurul lui Iorga se înmulţesc scrierile literare inspirate de Ştefan. În Ardeal, Octavian Goga cîntă în poezia *De la noi* pe *„sfîntul voievod“*, pe *„arhanghelul bătrîn“*, de al cărui nume *„nu-i frunză în codrii Moldovei“* să nu se înfioare, şi oarecum ca în *Doina* lui Eminescu, poetul cere strămoşului să apere, printr-un descendent al lui, holdele prădate de străini. St. O. Iosif compune, în anul aniversar 1904, un poem în versuri scurte, ca al *romancero*-ului spaniol, *Din zile mari*, înşirînd diferitele episoade ale legendei cunoscute, dar fără adevărată grandoare epică şi fără o înnoire a portretului moral al domnului, dincolo de ce văzuseră şi notaseră înaintaşii. În 1912, literatura lui Ştefan se îmbogăţeşte însă cu o operă de mare însemnătate, drama istorică a lui Delavrancea, *Apus de soare*, cea dintîi dintr-un ciclu al Moldovei.

În acord cu viziunea modernă a voievodului, atît de îndatorată contribuţiei lui Iorga, Ştefan al lui Delavrancea este, în primul rînd, un mare erou politic, o încarnare a Moldovei, a statului său, reprezentat de el ca atîţi dintre suveranii absolutişti, al căror regim începuse a se impune acum în toată Europa. Asigurarea succesiunii tronului, preocupare centrală pentru un astfel de suveran, constituie modul acţiunii în drama lui Delavrancea. Domnul a îmbătrînit ; o suferinţă veche slăbeşte puterile sale. *„Ce te doare, păcatele mele ?“* — îl întreabă doamna Maria. Ştefan răspunde : *„Nimic pe domnul Moldovei... Ce e durerea ? Şi toate pe Ştefan, fiul lui Bogdan, nepotul lui Alexandru cel Bun“*. Şi cînd boierii complotează, pentru a asigura tronul aceluia care i-ar fi reprezentat mai bine, voievodul bătrîn apucă încă o dată sabia pentru a face rînduială în casa sa. Apoi voievodul, dătătorul de lege, consimte să primească el însuşi pe aceea a vieţii şi morţii, supunîndu-se soartei obşteşti. Măreţia figurii lui Ştefan, făcută din virtutea de a întrupa o ţară şi un popor, într-unul din momentele dezvoltării, se întinde pînă la limita unde orice putere devine fragilă. Şi acest amestec de grandoare şi slăbiciune umană acordă creaţiei lui Delavrancea caracterul ei atît de zguduitor.

Toate firele temei lui Ştefan, în dezvoltarea ei de un secol, îmbogăţite prin geniul unui mare poet, se adună în operele consacrate voievodului de către Mihail Sadoveanu. Una din ele este o biografie : *Viaţa lui Ştefan cel Mare*, apărută în 1934. Ştefan al lui Sadoveanu este un prinţ creştin şi rolul lui istoric este, în primul rînd, de a se fi opus înaintării păgînilor. Voievodul dispune de o mare putere asupra poporului său, care îl înconjoară cu o aureolă mitică, aşa încît simpla lui apariţie coboară linişte în sufletele azvîrlite în panică de cutremurarea pămîntului, într-un rînd. Este un gînditor politic, un *„diplomat ascuţit“*, un *„strateg teribil şi prudent“*. Dar faţă de felul prezentării mai vechi a voievodului, şi chiar faţă de portretul mult mai bogat pe care

Sadoveanu ni-l va da într-o operă ulterioară, Ştefan al biografiei se îmbogăţeşte cu o dimensiune nouă, recunoscută de înaintaşi, cu o viaţă interioară, plină de cucernicie, străbătută de frămîntări şi de mari nelinişti, ca, de pildă, cînd, după uciderea lui Petru Aron, domnul se îndreaptă spre Suceava şi intră în paraclisul cetăţii : *„Domnul tăcea, îngenuncheat subt icoana îmbrăcată în argint a Maicii Domnului, cu fruntea rezemată de picioruşele pruncului sfînt. Lumina intra pieziş prin firidele înguste. Prin zidurile reci pătrunse abia simţită vibrarea ornicului din turn"*. Melancolia domnului, ieşit dintr-o faptă sîngeroasă, dar necesară şi justă, consună astfel cu declinul anotimpului, cu lumina încăperii, cu zgomotele grăitoare din preajmă. Totul ne întoarce către viaţa interioară a eroului, în care se petrec adevăratele lui drame. Prezentînd astfel pe eroul său dinlăuntru, în realitatea gîndurilor şi sentimentelor sale, Sadoveanu va înlocui procedeul clasic al discursurilor ţinute în ajunul bătăliilor, prin solilocul interior, în a cărui înfăţişare propriile cuvinte ale eroului se amestecă adeseori în expunerea autorului. Cînd Ştefan primeşte veste de la Usun-Şah cum că Mehmet sîngerează Asia şi este deci nevoie de o acţiune comună cu ajutorul veneţienilor şi al papei, scriitorul ni-l arată pe domnitor depănîndu-şi firul gîndurilor sale : *„Nici împăratul, nici eroii nu vor înţelege, îşi făcea socoteala Ştefan vodă, cu ascuţime şi întristare"*, şi descrierea cugetărilor domnului se face la persoana întîi. Evocarea mişcărilor interioare, a sufletului care se îndoaie şi se frînge, se produce de mai multe ori în portretul sadovenian al lui Ştefan, luminat deci dinlăuntru, prin mijloace ale artei literare nefolosite de înaintaşi în faţa aceluiaşi model.

Lunga familiaritate a lui Sadoveanu cu izvoarele istorice relative la Ştefan şi la epoca lui, arta atît de încercată a scriitorului în domeniul naraţiunii istorice, au produs rodul lor cel mai perfect în cele trei volume ale romanului *Fraţii Jderi : Ucenicia lui Ionuţ (1935), Izvorul alb (1937), Oamenii Măriei Sale*, apărute în 1942, o adevărată epopee, una din operele cele mai desăvîrşite ale întregii noastre literaturi. Fraţii Jderi sînt boieri mici, boieri de ţară, vînători şi paznici ai hergheliilor domneşti, oameni dintr-o categorie socială pe care, ca şi pe poporul mărunt, Ştefan se sprijinea în toate acţiunile lui. Întinsa povestire a lui Sadoveanu ne prezintă momente din cariera lui Ştefan, cînd domnitorul trebuind să lupte împotriva marilor boieri care complotează în interiorul ţării sau îşi duc intriga la curţile străine, fraţii Jderi intervin ca forţe de nădejde prin îndrăzneală, dar şi prin îndemînare şi subtilitate. Este cu neputinţă a analiza aici întreaga dezvoltare complexă a evenimentelor în romanul *Fraţii Jderi*. Ne interesează deocamdată numai apariţiile lui Ştefan în mijlocul lor, portretul care se încheagă din însuşirile omului şi ale politicului.

Voievodul este, în viziunea lui Sadoveanu, un conducător care se bucură de o mare autoritate. Cînd se arată supuşilor săi, toate capetele se pleacă şi numai privirile îndrăznesc să se ridice către el pe sub sprîncene. Privirea verde a domnului străpunge pînă la rărunchi pe Jder cel mititel, care, în faţa lui, coboară fruntea şi îngenunchie. Aceeaşi privire verde potoleşte tumultul seimenilor, cînd cutremurul ameninţă cetatea cu dărîmarea. Ştefan este stăpînul Moldovei, al întregii moşii, pe care el o împarte cum pofteşte, al oamenilor şi al

dobitoacelor necuvîntătoare. Cînd porneşte la vînătoare de bouri, dobitoacele trebuie să i se supună, căci, lămureşte un oier, *„Măriei tale trebuie să-i deie dijmă fiind Luminăţia-ta stăpîn şi al omului şi al dobitocului"*. Autoritatea lui Ştefan este unanim acceptată, deoarece domnul a înzestrat mulţimile cu un ideal şi el îl reprezintă. Trimisul papei în Moldova face această observaţie în stilul lui înflorit :

„Mă întrebam în acea oră, cînd îi priveam pe toţi, bătrîni şi tineri, prin ce meşteşug izbîndise voievodul Ştefan să facă a fermenta în asemenea amfore primitive vinul nou al unui ideal? Simţeam în cei mai mulţi o comunicare caldă cu prinţul lor şi o iluminare întîlnesc la fiecare pas în acest colţ pe pămînt".

Puterea lui Ştefan asupra supuşilor săi se însoţeşte uneori cu melancolia puterii. Voievodul dă oare acestei puteri întrebuinţarea aşteptată de la dînsul ? A prins el toate semnele vremurilor ? A ştiut să le răspundă ? Uneori i se pare că nu. Cînd un schivnic în pustietate i-a arătat calea alăturării de noroadele robite de ismailiteni, voievodul s-a simţit dedesubtul misiunii lui : *„Vodă cugeta cu sprînceana coborîtă pe luminile ochilor. Avea în sine o şoaptă: «Adîncurile s-au mişcat, dar noi n-am fost gata»"*. Conştiinţa religioasă însoţeşte pe a puterii în sufletul lui Ştefan. Poporului adunat pentru a-l aclama ca domn, eroul i se adresează : *„Noroadelor şi creştinilor"*. Voievodul caută adeseori locul de reculegere şi rugăciune al altarelor. În greutăţile pregătite ţării, aşteaptă o *„însuflare"* de sus.

În afară de luptele duse în afară, împotriva necredincioşilor, a turcilor, a tătarilor, împotriva lacomilor şi trufaşilor vecini creştini, a ungurilor lui Matiaş Corvin, a polonilor lui Albrecht, Ştefan luptă cu marii feudali dinlăuntrul ţării în continuă urzeală de comploturi şi care caută ajutor la Radu al Munteniei, la craii străini. În această luptă a lui, Ştefan se sprijină pe o boierime mică, creată de el. Aşa îl sfătuieşte şi arhimandritul Amfilohie, tălmăcind şi întregind un gînd al domnului :

„Trebuiesc, stăpîne, boieri şi dregători tineri, care au crescut întru credinţa măriei-tale. Ridicînd boierime nouă, măria-ta îţi găteşti şi ostaşi care să umble cu vrednicie înainte, nu să-şi caute papucii în urmă. Aşa că şi întru aceasta ai lucrat cu spor, mărite doamne".

Unul din aceşti oameni noi, *„suiţi în treaptă"* este şi marele spătar Mihai Vrînceanu, cu *„putere de dragoste în domnul său"*, *„o inimă arsă de credinţă"*. La fel sînt fraţii Jderi şi părintele lor. Dar mai mult încă decît pe noua boierime, Ştefan se sprijină pe poporul mărunt. A înţeles, împrejurarea starostele Căliman, care îndrăzneşte s-o spună domnului : *„Noi cunoaştem că pe măria-ta te slăvesc curtenii ; dar mai multă şi mai mare slavă îţi dă prostimea de la sate"*. Ştefan este suveranul celor mulţi şi umili. Aceştia sînt cei care i se alătură în toate faptele sale şi primesc moartea pentru întocmirea şi paza ţării. Gîndul voievodului li se adresează cu jale după una din bătăliile în care căzuseră mulţi dintre ei : *„Cînd răsare soarele avem să ne aducem aminte de ei. Şi avem să-i jelim de asemeni cînd soarele asfinţeşte. Şi cînd ne vom trezi la bătaia miezului nopţii, avem să-i simţim în jurul nostru şi ne vom afla nemîngîiaţi de pieirea lor"*.

Întemeietor al unui stat, pe care îl conduce cu noua conștiință a secolului său, Ștefan își simte o misiune europeană. Este „*atletul creștinătății*", cum a fost numit odată, luptătorul unor noi cruciade, continuatorul Bizanțului, reînviat de el pe pămîntul Moldovei. Această trăsătură este una din cele mai importante ale portretului închinat de Sadoveanu marelui domnitor. Ștefan este un școlar al bizantinilor. Împrejurarea este lămurită de postelnicul Ștefan trimisului papei: „*Vei avea plăcerea, părinte, să cunoști că măria-sa a băut apa înțelepciunii din aceeași fîntînă răsăriteană din care s-a adăpat Apusul. În tinerețea sa, Ștefan vodă a stat la învățătură între monahi și dascăli ai Bizanțului*". Poporul înțelege misiunea mai înaltă, universală, a luptei lui Ștefan împotriva turcilor pentru civilizație, după cum rezultă din vorbele starostelui Samoilă Căliman: „*Măria-sa Ștefan vodă... are moștenire și legămînt să scoată Țarigradul din mîinile necredincioșilor. Atuncea tot are dreptate domnia-sa Ionuț Păr-Negru, că avem să ne ducem cîndva la acea împărăție*". Multele construcții de biserici și mănăstiri au fost făcute de către Ștefan cu gîndul de a răscumpăra paguba făcută la Țarigrad prin stricarea lăcașurilor sfinte, prin schimbarea lor în geamii de către ismailiteni. Voievodul mărturisește proiectul unei noi cruciade, cum au făcut cu secole înainte neamurile Apusului și cu ajutorul acestora.

„*De doi ani oastea mea e gătită. Aștept să se miște domnii și craii, precum e înțelegerea. Fără un sprijin de pretutindeni, nu pot păși înainte. Cînd au purces de la crăiia franțuzească și de la Italia luptătorii pentru sfîntul mormînt, au ieșit de pretutindeni puterile creștinătății, ca să deie sprijin, și astfel au biruit cetățile necredincioșilor și au dobîndit locul sfînt. Tot așa acum vreau să văd aur și fier punîndu-se în mișcare; vorbele și făgăduințele nu folosesc dacă nu-s sprijinite de oști*".

Este sigur că printre toate creațiile literare dedicate lui Ștefan cel Mare, cele datorite lui Mihail Sadoveanu ocupă culmea cea mai înaltă. Aceste creații vin după toate celelalte, le însumează în partea lor cea mai bună și le sporesc într-o viziune amplă și măreață. Tradițiile populare ne-au transmis figura voievodului viteaz, a personalității extraordinare care săvîrșește minuni la tot pasul, a domnitorului creștin în consonanță cu poporul lui. Cronicarii au mijlocit cunoașterea evenimentelor, sporite apoi prin cercetarea modernă. Scriitorii moldoveni au întreținut flacăra vieții pe altarul domnului. Interpretarea muntenească a pus într-o lumină mai vie lupta lui Ștefan împotriva tiraniei străine, solidaritatea lui cu mulțimile. Alecsandri s-a oprit și el, într-unul din momentele cele mai fericite ale creației sale, asupra legăturii lui Ștefan cu poporul său. Ispirescu a povestit un basm în limba poporului și a vechilor scrieri. Iorga a reliefat cu mare putere virtuțile politice în caracterul eroului. Delavrancea a prezentat un suveran a cărui voință creatoare de legalitate sălășluiește într-un om supus condiției obștești. Mihail Sadoveanu, în biografia din 1934, ne-a deschis viața interioară, sufletul uman al eroului, și, adunînd toate cîștigurile anterioare, îmbogățindu-le prin înțelegerea lui Ștefan ca moștenitor al Bizanțului, ca personalitate cu o misiune universală, ne-a dat în *Frații Jderi* cea mai bogată, cea mai adîncă viziune a lui Ștefan într-o parte însemnată a evenimentelor sale, o epopee națională, *Iliada* noastră.

Tema literară a lui Ştefan cel Mare se găseşte în curs de desfăşurare. De curînd, Eusebiu Camilar a dat într-unul din capitolele cărţii *Poarta furtunilor*, 1955, o frumoasă povestire despre voievodul Moldovei, cu mijloace literare apropiate de ale lui Sadoveanu. Nimeni nu ştie ce alte sinteze literare se pregătesc sau poate au luat o formă aproape de desăvîrşire în cartoanele scriitorilor de azi. Este sigur însă că ori de cîte ori, ca şi astăzi, poporul nostru va da noi lupte pentru neatîrnare, pentru cei mulţi şi umili, pentru asigurarea şi trăinicia statului, chipul voievodului viteaz şi înţelept va atrage din nou pe scriitorii însufleţiţi de iubirea patriei şi de numele lui se vor lega noi cîntece, noi povestiri adresate urmaşilor.

Poeţii Unirii Principatelor

Unirea Principatelor române, înfăptuită prin îndoita alegere a lui Alexandru Ion Cuza ca domnitor al Moldovei şi al Ţării Româneşti, a fost rezultatul final al unui curent de opinie publică, ale cărui premise pot fi semnalate încă din veacurile anterioare, dar care devine activ, grupează energiile militante şi foloseşte prilejurile politice abia în epoca următoare evenimentelor revoluţionare din 1848. Conştiinţa unităţii românilor s-a afirmat mereu în decursul istoriei lor, astfel încît coborînd în trecut, pe urmele documentelor scrise şi ale unora din evenimentele politice, o întîmpinăm mereu ca unul din faptele nedespărţite de felul românilor de a se înţelege pe ei înşişi. A. D. Xenopol a grupat o parte a acestor mărturii în capitolul consacrat *Ideii Unirii* din a sa *Istorie a Românilor din Dacia Traiană*, vol. II, rezumate în observaţia răspicată a lui Miron Costin : *„Moldovenii, muntenii şi ardelenii toţi de un neam sînt, românesc"*. Faptul psihologic al comunităţii naţionale a tuturor românilor este deci dintre cele mai vechi, dar el nu s-a putut dezvolta într-o acţiune politică, cu fericitul rezultat cunoscut, decît atunci cînd au fost întrunite condiţiile sociale favorabile evenimentului, o dată cu dezvoltarea păturilor populare şi cu întărirea burgheziei, interesate şi la noi, ca şi în alte ţări, în alte momente ale timpului, la unificarea naţională şi o dată cu slăbirea puterii aristocraţiei feudale, din care s-au recrutat, pînă în pragul înfrîngerii lor, reprezentanţii îndîrjiţi ai separatismului.

În revendicările revoluţiei de la 1848 nu se vorbeşte încă de aspiraţia către unitate a muntenilor şi a moldovenilor. Ideea nu era însă mai puţin prezentă în mintea conducătorilor revoluţiei, deoarece ei ştiau, cum observă N. Bălcescu, că *„pentru poporul român unitatea naţională este chezăşuirea*

libertăţii lui, este trupul lui trebuincios ca sufletul să nu piară şi să amorţească, ci din contră să poată creşte şi a se dezvolta". Această observaţie este desprinsă din articolul pe care, sub titlul *Mersul Revoluţiei în istoria românilor*, Bălcescu îl publică la Paris, în *România viitoare* în 1850. Mica scriere, concepută de autorul ei ca un comentariu al *Manifestului către poporul român*, publicat în fruntea revistei, cuprinde una din acele largi vederi sintetice asupra întregului trecut al românilor, care dăduse şi va continua să dea şi alte roade în opera lui Bălcescu. În repezi trăsături, autorul arată cum statul absolutist al domnilor a devenit statul aristocratic al boierilor, cum acesta a luat forma burgheză sub fanarioţi, cum din această formaţie statală a luat naştere statul ciocoiesc sau birocratic şi este pe cale, prin îndrumarea ultimei revoluţii din viaţa poporului român, prin revoluţia din 1848, să devie românesc şi democratic. Dar „*revoluţia de la 1848*, adaugă Bălcescu, *caută a întregi pe români numai în drepturile (lor) de om şi de cetăţean, fără a căuta a-(i) întregi în drepturile (lor) de naţie*". Această nouă aspiraţie va completa acţiunea revoluţionarilor şi va duce la împlinire gîndul mereu treaz al marilor luptători ai trecutului.

„*Unitatea naţională fu visarea iubită a voievozilor noştri cei viteji*, scrie Bălcescu, *a tuturor bărbaţilor noştri cei mari, cari întrupară individualitatea şi cugetarea poporului, spre a o manifesta lumii. Pentru dînsa ei trăiră, munciră, suferiră şi muriră. Pentru dînsa Mircea cel Bătrîn şi Ştefan cel Mare se luptară toată viaţa lor îndelungată şi traseră asupră-le năvălirea îngrozitoare a turcilor, pentru dînsa Mihai cel Viteaz cade ucis în cîmpul Turda, pentru dînsa Şerban Cantacuzino bea otravă, pentru dînsa Horia moarte cumplită pe roată suferă. Desele războaie între Moldova şi Ţara Românească n-avură altă pricină : luptîndu-se pentru supremaţie, aceste ţări se luptau pentru unitate. Dar din nenorocire domnii şi boierii ţărilor, inspiraţi de sentimentul egoist şi individual, nu îşi ziseră : sîntem cu toţii români, sîntem fraţi, hai să ne unim ţările împreună, ci ziseră : sîntem moldoveni sau munteni, să ne supunem nouă ţeara muntenească sau ţeara moldovenească. De-aici iscară susceptibilităţi şi împerecheri fatale, care împiedicară unirea de obşte dorită. Aceea ce* concuista *n-a putut isprăvi, frăţia o va face. Aceea ce voevozii noştri cei mari cu vitejia lor n-au putut, poporul armat şi întărit de un principiu o va putea*".

Ideea Unirii în cugetele paşoptiştilor este atît de larg reprezentată, încît s-ar putea întreprinde o cercetare specială consacrată grupării şi comentării întregului material excerptat din documentele literare ale vremii. Ne preocupă însă deocamdată numai studierea refluxului literar al Unirii Principatelor în preziua evenimentului, în timpul lui şi după aceea : o cercetare menită să învie în faţa omului de azi epoca de mare şi exemplară însufleţire patriotică, în care au fost aşternute temeliile României moderne. Nu vom reţine însă din documentele vremii toate mărturiile interesante, ci numai pe cele care, fie prin persoana autorilor, fie prin formă, fie prin valoarea lor artistică, aparţin istoriei literare.

Tratatul de pace de la Paris, încheiat în urma războiului din Crimeea, convocarea Divanurilor ad-hoc, lucrările acestora, acțiunea de propagandă a unioniștilor, alegerea lui Cuza în Moldova și în Muntenia, apoi șirul faptelor politice care, în 1864, duce la forme instituite complete, în fine figura lui Cuza-Vodă în care Unirea dobîndea personificarea ei atît de populară, au inspirat deopotrivă pe poeții, prozatorii, oratorii vremii sau ai epocii imediat următoare. Îi vom aminti pe rînd, împreună cu operele lor, încercînd să reținem ecoul caracteristic și, cînd va fi cazul, accentul atingător prin frumusețe literară.

Agitația pentru Unire se întețește îndată ce perspectiva convocării Divanurilor ad-hoc duce, mai ales în Moldova, la formarea unui partid al unioniștilor. Era firesc ca agitația unionistă să fie mai puternică în principatul de dincolo de Milcov, unde trebuiau înfrînte rezistențele acelora care se temeau că prin Unire și prin mutarea capitalei la București, Moldova și Iașii aveau să piardă din puterea, din influența, din prosperitatea lor. Ecourile literare ale acestei prime faze provin deci mai cu seamă din Moldova. Vasile Alecsandri, ca în atîtea alte împrejurări, prinde ecoul preocupării publice și-l sprijină prin pornirea lui generoasă. Dialogul politic, în versuri, din 1856, *Păcală și Tîndală,* pune pe cei doi eroi ai satirei populare, dintre care unul este, de data asta, un june unionist și celălalt un bătrîn giubeliu, să discute perspectivele Unirii. Tîndală se lamentează, prevăzînd scăderea prețului căsuței sale din vechea capitală, spunîndu-și apoi că prin chemarea unui domnitor creditar străin peste ambele Principate ar lua sfîrșit „*hambiție*on“-ul său la tron, deopotrivă cu acela al atîtor boieri ai vremii. Tîndală se teme că în noua domnie legea strămoșească s-ar pierde. Intervine atunci Păcală pentru a demasca ipocrizia aceluia care a călcat de atîtea ori legea, apărată astăzi cu prefăcătorie. Păcală pronunță adevăruri crude :

„Adu-ți tu aminte bine de țiganii ce-ai avut ;
Prin mezat, ca niște vite, cîte suflete-ai vîndut,
Despărțind fără-ndurare numele de-ai lor copii,
Și rîzînd de a lor lacrimi ca o fiară din pustii !
Spune mie, o creștine ! cîți creștini ai chinuit,
Cînd erai chiar din păcate în slujbă orînduit,
Cîte văduve sărace, cîți orfani tu ai prădat
Și pîinea de toată ziua din gură le-ai luat ?
Spune-mi tu, o stîlp al legii, ce umbli cu crucea în sîn,
Sînt aceste fapte rele de creștin sau de păgîn ?“

După demoralizarea adversarului, prin amintirea crimelor lui trecute, Păcală trece la argumentele pozitive : Unirea înseamnă putere, căci e mai lesne-a rupe o vargă decît un întreg toiag. Și argumentarea este atît de bine dusă, cu atîta însuflețire din parte aceluia care, prin iscusință și voioșie, aduce și aci ceva din temperamentul glumețului erou popular, încît cei doi adversari

cad de acord în cele din urmă şi, azvîrlindu-şi căciulile în sus, se prind de mînă şi încep să joace hora Unirii :

„Hai să dăm mînă cu mînă
Toţi cu inima română,
Să-nvîrtim hora frăţiei
Pe pămîntul României !"

În afară de compunerea dialogată a lui Alecsandri, adusă mai proaspătă către noi prin întreaga reputaţie a poetului, anul 1856 produce o serie întreagă de poezii ocazionale, grupate în cea mai mare parte de *Steaua Dunării* a lui M. Kogălniceanu, organul noilor năzuinţe politice. A. Donici dă fabula *Vaporul şi Calul*, în care vaporul sau locomotorul (sic !) explică, cu muget de mîndrie calului, raţiunea puterii sale superioare şi formulează lozinca vremii : *Puterea prin unire*. Un Teodor Porfiriu îşi formulează *Crezul* său : *O Unire, o Românie*. Un glas muntenesc se adaugă acestora prin tînărul G. Cretzeanu, care în oda *La români* îndeamnă la unire şi cere conaţionalilor săi caracter, curaj cetăţenesc. Poetul evocă figura lui Christofor Columb care şi-a dus la ţintă pe matelоţii săi, revoltaţi la un moment dat, şi cere românilor călătorind acum pe o altă mare întinsă, printre valurile altor furtuni, să urmeze cu credinţă pe îndrumătorii lui.

Recolta lirică a anului 1856 se continuă în anul viitor cînd, după tratatul de la Paris, sînt convocate Divanurile ad-hoc şi propaganda pentru Unire se înteţeşte. D. Rallet, publicist din anturajul lui M. Kogălniceanu, cunoscut mai dinainte prin cîntecele sale politice, dintre care unele apăruseră fără numele autorului în foile volante ale *Plutarhului Moldovei* (cf. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, III, 94), publică la Bruxelles lunga compunere în versuri destul de prozaice *România după tractat*, unde cauza Unirii este apărată mai ales împotriva aprehensiunilor care ar fi putut lua naştere la Constantinopol. Duşmanii Unirii nu sînt prieteni sinceri ai Înaltei Porţi. Turcia este deci prevenită. Să n-asculte pe paşale „*ce au dosnice priviri / Slăbesc simpatia noastră, prin a dreptului loviri*", nici puterile care de abia aşteaptă s-o lovească, nici pe fanarioţii intriganţi. Citirea atentă a compunerii lui Rallet este din cele mai instructive pentru cine urmăreşte cunoaşterea ideilor care se încrucişau în dezbaterea politică a vremii.

Din aceleaşi dezbateri ale vremii, dar de data aceasta cu adevărată emoţie poetică, scrie V. Alecsandri, *Moldova în 1857* :

„Scumpă Moldovă ! ţară de jale !
Ah ! în ce stare tu ai ajuns !
Lasă-mă-a plînge ranele tale
Căci pînă-n suflet mă simt pătruns".

Luptele politice în jurul Unirii i se par poetului ca ale copiilor la sînul mamei lor îndurerate. Asupra celor care doresc s-o înlăture, poetul azvîrle fulgerele blestemului său, sunînd cu vehemența unui sentiment sincer și puternic :

„Blăstemul țării tunînd să cadă
Pe capul vostru nelegiut !
Blăstem și ură !... Lumea să vadă,
Cît rău în lume ați făptuit !

Fie-vă viața neagră, amară !
Copii să n-aveți de sărutat !
Să n-aveți nume, să n-aveți țară,
Aici să n-aveți loc de-ngropat !

Și cînd pe calea de vecinicie,
Veți pleca sarbezi, tremurători,
Pe fruntea voastră moartea să scrie :
Dușmani ai țării ! Cruzi vînzători !"

Gh. Sion, care participase la evenimentele revoluționare din 1848, în Moldova, luase apoi drumul pribegiei și se înapoiase abia după revenirea pe tron a lui Grigore Ghica, desfășoară și el o vie activitate propagandistică, în versuri cărora nu li se poate contesta sinceritatea și, desigur, răsunetul mobilizator în epocă. Scrie o odă *La Unire, Marșul Unirii,* și cînd, în octombrie 1857, Divanurile ad-hoc hotărăsc Unirea Principatelor, Sion fixează momentul în *Triumful de la 7—9 octombrie 1857* și aduce un ecou al entuziasmului public din capitala Moldovei, cu mulțimile ei revărsate pe străzi în veșminte de sărbătoare, cu clocotul clopotelor de la biserici, cu horele înlănțuite pe toate piețele.

Documentele în legătură cu alegerea și dezbaterile Divanurilor ad-hoc alcătuiesc ele însele un capitol de literatură, în înțelesul mai larg al cuvîntului, vrednice a fi studiate în particularitățile lor de limbă și, cel puțin odată, ca valoare artistică. Este vorba de protestul deputaților țărani, prezentat în ședința de la 16 decembrie 1857, cea mai patetică pagină de proză a vremii, sub care, după destăinuiri contemporane, e posibil a recunoaște ca redactor, lucrînd desigur sub inspirația populară pe Vasile Mălinescu, unionist activ, membru al divanului ad-hoc, viitor ministru al lui Cuza-Vodă.

„Pînă astăzi, se jeluesc țăranii, toate sarcinele cele mai grele numai asupra lor au fost puse și noi mai nici de unele bunuri ale țării nu ne-am îndulcit ; iar alții fără să fie puși la nici o povară de toată mana ei s-au bucurat ; că noi biruri grele de cap am plătit ; oameni de oaste numai noi am dat ; ispravnici, judecători, privighetori și jandarmi numai noi am ținut ; drumuri, poduri și șosele numai noi am lucrat ; boierescuri, zile de meremet numai noi am îndeplinit ; clacă de voie și fără voie numai noi am dat ;... băutură scumpă și otrăvită numai noi am băut ; pîne neagră și amară, udată cu

lacrimi, numai noi am mîncat; bătălii și răzmerițe cînd au fost tot greul numai noi l-am dus; oști cînd au venit noi le-am hrănit, noi le-am slujit, noi le-am purtat; că cel cu putere țara își părăsia, peste hotare trecea; nevoia și greutatea o duceau cei ce rămîneau la vatra lor. Țara nici băi, nici măestrii, nici meșteșuguri multe ca alte țări nu are, toată îmbelșugarea brațele și sapele noastre o aduc. Cîtă-i Dunărea de mare și de largă curge rîul sudorilor noastre și duce peste mări și peste hotare, acolo se preface în rîuri de aur și argint și curge iarăși înapoi de se revarsă în țara noastră; iar noi de la ei nici că ne îndulcim etc."

Țăranii nu se pronunță în chestia Unirii, dar cer reformele imperioase: înlăturarea bătăii, a vechilor biruri instituite de boieri, cu păstrarea singurului bir pe avere, în sate dregători aleși din rîndurile sătenilor, răscumpărarea boierescului. „*Voim să ne răscumpărăm*, strigă țăranii, *să nu mai fim a nimănui, să fim numai ai țării și să avem și noi o țară; am îngenuncheat, am îmbrîncit cu toții; cum sîntem nu mai o putem duce îndelung*". Frumusețea acestei pagini, cu lunga ei serie sinonimică a verbelor puse la sfîrșitul frazelor și uneori împerecheate în asonanțe, ca în baladele populare, a fost de multă vreme remarcată și ea merită, în adevăr, cum propunea istoricul și memorialistul Radu Rosetti, să fie reținută într-o antologie a prozei românești.

Cererile țăranilor nu s-au bucurat de votul divanului. Conferința de la Paris nu rezolvă chestiunea Unirii, dar instituie căimăcănia de trei în Moldova și Muntenia, cu scopul să pregătească alegerea noului domnitor. Cînd, în fine, alegerea lui Cuza, ca domn al Moldovei, se produce în ședința Adunării Elective din 5 ianuarie 1859, noul domnitor depune îndată jurămîntul. Mihail Kogălniceanu îi răspunde prin una din paginile cele mai frumoase ale oratoriei sale: o adresare concisă, cum o cerea solemnitatea împrejurării, călduroasă, dar fără adulație, plină de demnitate în expresia exhortațiilor pe care oratorul și le putea îngădui cu toată libertatea, fiindcă vorbea în numele națiunii întregi:

„*Măria Ta! După o sută cincizeci și patru de ani de umilire și degradare națională, Moldova a intrat în vechiul său drept consfințit prin capitulațiile sale, dreptul de a-și alege pe capul său, pre domnul. Prin înălțarea ta pe tronul lui Ștefan cel Mare, s-a reînălțat însăși naționalitatea română. Alegîndu-te de capul său, neamul nostru a voit să răsplătească sîngele strămoșilor Tăi, vărsat pentru libertățile publice. Alegîndu-te pre Tine domn în țara noastră, noi am voit să arătăm lumii ceea ce toată țara dorește: la legi nouă, om nou. O, doamne! mare și frumoasă-ți este misiunea! Constituția din 7 (19) august ne însemnează o epocă nouă; și Măria Ta ești chemat s-o deschizi. Fii dar omul epocii; fă ca legea să înlocuiască arbitrariul; fă ca legea să fie tare; iar Tu, Măria Ta, ca domn, fii bun și blînd, fii bun, mai ales pentru aceia, pentru cari mai toți domnii trecuți au fost nepăsători sau răi. Nu uita că, dacă cincizeci de deputați Te-au ales domn, însă ai să domnești peste două milioane de oameni. Fă dar ca domnia Ta să fie cu totul de pace și de dreptate; împacă patimile și urile dintre*

noi și reintrodu în mijlocul nostru strămoșeasca frăție. Fii simplu, Măria Ta, fii bun, fii domn cetățean; urechea Ta să fie pururea deschisă la adevăr și închisă la minciună și lingușire. Porți un frumos și scump nume: numele lui Alexandru cel Bun. Să trăiești dar mulți ani! Ca și dînsul, fă o doamne, ca, prin dreptatea Europei, prin simțimintele Tale patriotice, să mai putem ajunge la acele timpuri glorioase ale nației noastre, cînd Alexandru cel Bun zicea ambasadorilor împăratului din Bizanțiu că: România nu are alt ocrotitor decît pre Dumnezeu și sabia Sa! Să trăiești Măria Ta".

Perfectul echilibru al acestei pagini, emoția ei reținută, mîndria ei manifestată în șirul verbelor la imperativ, sunînd însă atît de uman și de cuviincios în vorbirea oratorului, o indică drept una din cele mai remarcabile din cîte a pronunțat Kogălniceanu.

Poeții s-au alăturat îndată entuziasmului general. O gravură din epocă, purtînd pe banderola care o încunună, inscripția *Poeți contimporani*, ne aduce portretele scriitorilor cei mai activi ai operei lui Cuza-Vodă. În jurul lui Eliade, cuprins într-un cadru oval mai mare decît al celorlalți, vedem pe Bolintineanu și Alecsandri, pe Alexandrescu și pe Negruzzi, pe Bolliac și pe Sion, pe Aricescu și pe Tăutu, pe Fundescu și pe Grandea. Aproape toți acești scriitori, la care pot fi adăugați Cretzeanu, Dăscălescu, Baronzi și Rallet, din Transilvania Justin Popfiu și Ioan A. Lepădatu, au salutat evenimentul Unirii în ode și cîntece ocazionale, al căror răsunet n-a trecut însă mult de epoca lor. *Steaua Dunării* continuă să adăpostească o mare parte a acestei producții. Alecsandri, consacrat acum misiunilor sale diplomatice, nu găsește timpul să dea mai mult decît o *Horă a lui Cuza-Vodă*, în care exprimă speranța că noua domnie va ști să umilească ciocoii, să dezrobească pe clăcași. Gr. Alexandrescu, care sprijinise ideea Unirii în 1857, prin oda *Unirea Principatelor*, *„dedicată fiitorilor deputați ai României"*, salută sosirea lui Cuza la București, în ziua de 8 februarie 1859, printr-o poezie recitată de Matei Millo la Teatrul Național. Sentimentele lui Alexandrescu n-au fost însă foarte durabile, fiindcă, după detronarea lui Cuza, în versurile apărute în *Românul* sub titlul *Ziua de 11 februarie 1866*, el se alătură denigratorilor, exprimîndu-și satisfacția pentru **ziua care am dorit** și salutînd pe contele Filip de Flandra, care ar fi putut deveni domnul Principatelor Unite, și, pînă atunci **locotenința și ministerul iubit.** D. Bolintineanu dă și el o *Horă a lui Cuza-Vodă*, se apropie cu mare simpatie de noul domnitor, care alege în el pe unul din miniștrii săi și se consacră cu fidelitate amintirii aceluia, dînd mai tîrziu o *Viață lui Cuza-Vodă*, fără mare însemnătate ca izvor istoric, dar interesantă prin portretul domnitorului cunoscut de el atît de bine, deși tabloul amestecă fără discernămînt trăsături esențiale cu altele mai puțin bine alese. Din toată producția consacrată Unirii de Bolintineanu mai interesantă pare astăzi aceea în care prin inima poetului pare a trece îngrijorarea provocată desigur de constituirea monstruoasei coaliții, adică acea opoziție care făcea să se îndepărteze scopurile marii fapte de la 24 ianuarie 1859, într-un

viitor de care, de altfel, poetul nu dispereează. Sînt în bucata *La Unire*, din ciclul *Reverii*, accente grave, pe alocuri imagini puternice și, în genere, expresia unui sentiment amar, dar bărbătesc, care ne face s-o recitim cu emoție :

„Așadar nici Unirea, a României soartă
Nu poate să o schimbe aicea pe pămînt ?
În cărțile ursitei ea este scrisă moartă,
Ca celelalte neamuri ce astăzi nu mai sînt ?
Așa răsună tristă cîntarea desperării
A celor ce văd umbra plăpîndei lor ființi
Mai mare decît umbra nemărginită-a țării
Și a viitorimei, bărbați cu mici credinți !
Nu, nu, Unire dragă ! tu nu faci ce zic ei !
Un rîu, ieșind din sînul sorginții ce îl varsă,
E mic, dar cît se scură, cît trece printe văi,
Se umflă, se lățește, și mare se revarsă.
Așa și tu vei crește cu timpul, o Unire !
Pieri-vor și tiranii și robii demni de ei.
Ursita îți păstrează în viitor mărire
Și viață și putere să dai la frații mei.
Atunci aceste patimi ce nu cunosc cuvînt,
Ce nu cunosc nimica a fi mai sus de ele,
Unire ! se vor stinge ca niște nori la vînt
Ce-nconjură de umbră lumina unei stele.
Al lebedei pui este, cînd a venit la viață,
Urît ; nimic nu spune că va veni o zi
În care o să fie o pasăre măreață.
Așa, Unire sfîntă ! tu ești ursită-a fi".

S-ar putea închipui, într-un plan mai întins al cercetării, urmărirea tuturor reflexelor literare ale evenimentelor care au compus scurta, dar rodnica domnie a lui Cuza. Revenirea zilei de 24 ianuarie înmulțea, cu fiecare an, odele comemorării, fără ca un accent mai puternic să ne rețină. Nu ne reține nici ce s-a putut scrie în presa vremii în legătură cu împroprietărirea clăcașilor, cu secularizarea averilor mănăstirești. Sinteza poetică și legendară a faptelor noii domnii și a personalității aceluia care le săvîrșea, spre amintirea recunoscătoare a tuturor urmașilor, se făcea mai adîncă în fantezia populară, mai productivă — trebuie s-o recunoaștem — decît aceea a autorilor numiți și cunoscuți ai vremii. Cînd glasul acestora tace sau se rotește fără relief, vorbesc mulțimile anonime, în povestiri care trec din gură în gură pînă în pragul zilelor noastre, constituind unul din capitolele cele mai atrăgătoare ale folclorului nostru ; legenda populară a lui Cuza-Vodă. O seamă de folcloriști ai veacului nostru, dintre care unii au semnat culegerile lor, ca C. Rădulescu-Codin, D. Furtună, P. Danielescu, în timp ce alții au preferat

să rămînă anonimi și n-au comunicat totdeauna nici numele informatorilor lor, au salvat ce a mai putut rămîne pînă în deceniul al treilea al veacului nostru din multele anecdote referitoare la Cuza, pe care oamenii țării și le spuneau, desigur încă din epoca lui. Apare astfel un principe popular, coborînd adesea în mijlocul mulțimilor, căutînd să-și facă o idee personală despre oamenii și stările țării, recurgînd la stratagema hazlie care dezvăluie nedreptatea hrăpăreață și-l pune în situația de a aduce o alinare și uneori o răsplată celor umili și obijduiți. S-ar putea spune că poporul a construit figura lui Cuza-Vodă ca pe-aceea a unui stăpînitor înțelept și bun, ingenios și hazliu, așa cum mulțimile Orientului și-au închipuit pe suveranii învredniciți de simpatia populară, într-o vreme în care lipsa de dezvoltare a conștiinței de clasă, dar mai cu seamă slaba organizare a forțelor, anina nădejdile exploataților mai mult de calitățile morale ale stăpînitorilor decît de forța organizată a energiilor revendicative. Așa ne apare Cuza o dată ca un călător apărînd necunoscut, în mijlocul călugărilor greci de la Neamț, lăsîndu-se mai întîi respins, apoi adăpostit și hrănit pentru prețul nedatorat și dezvăluindu-se în cele din urmă, spre spaima acelora. Domnitorul își controlează proprii lui slujbași, înfățișîndu-se lor în haine de calic și convingîndu-se cum sînt tratați oamenii săraci la curtea lui. Într-un rînd intră în haine de fecior boieresc într-o cîrciumă și cere băutură din ocaua introdusă de el, primește refuzul cîrciumăresei și nu găsește dreptate nici la comisarul mituit, care intervine; dar îl înspăimîntă a doua zi pe funcționarul necinstit, cînd îl pune în fața ticăloșiei lui. Cuza merge la sultan, nu tîrîndu-se în genunchi, cum era obiceiul înaintașilor, ci drept, cu fruntea sus și sabia zornăind. *„Așa m-a trimes pe mine Țara"*, a spus Cuza sultanului. Deghizat ca un moșneag, cu glugă și cojoc, Cuza explică țăranilor cu care se adună la o margine de pădure ce trebuie făcut cu moșiile mănăstirești. Într-o zi, domnitorul se îmbracă în zdrențe de salahor țigan, provoacă o încăierare, se lasă dus la isprăvnicie, unde mituiește pe ispravnic pentru a se face iertat, dar îl aduce pe acesta să se căiască amar, cînd îi arată semnul domnesc, dezvelit dintre zdrențe, și răsplătește cu cîte un galben pe țiganii pentru care dreptatea era un bun atît de greu de cucerit. Într-o zi, domnitorul care călătorea deghizat într-o cotețuță cu două roate se lasă biciuit de vizitiul starețului Mănăstirii Neamțu, tolănit în larga lui caleașcă, dar îi anunță acestuia mai apoi secularizarea averilor mănăstirești. Într-o zi se oprește la un tribunal, unde găsește mulțimea oamenilor necăjiți de amînarea fără sfîrșit a pricinelor lor, îl convinge pe unul din împricinați să provoace încăierare în pretoriu, apoi intervine pentru a cere amînarea sancționării vinovatului și alungă în fine pe judecători.

Acestea și multe alte anecdote de același fel referitoare la Cuza au fost culese și tipărite în foi populare, în almanahuri și calendare, de folcloriști care au narat în felul lor, cu o exprimare cultă. În ancheta întreprinsă de Candrea, Densusianu și Speranția, încă din 1906, în toate părțile locuite de români, și publicată de ei în revista *Graiul nostru*, cu toate mijloacele moderne ale științei filologice, ecoul faptelor și personalității lui Cuza, sur-

prinzător de bogat, apare în forme autentice şi dă măsura exactă a popularităţii domnitorului, chiar acum, la patruzeci de ani după detronarea lui de către forţele coalizate ale reacţiunii. Fiindcă interesul pentru evenimentul Unirii şi pentru cel ce o întrupase se găseşte acum în creşterea, pe care o mărturiseşte chiar adunarea noastră de azi, cred că poate fi bine primită ideea întocmirii unei bibliografii complete a legendei lui Cuza, apoi publicarea tuturor textelor într-un volum vrednic de figura domnitorului, atît de venerat de poporul peste care a domnit cu atîta iubire pentru el. Un astfel de volum ar constitui una din contribuţiile cele mai de seamă ale ştiinţei puse în slujba poporului şi un monument ridicat în cinstea aceluia care are atîtea drepturi la recunoştinţa noastră.

Poporul a păstrat deci în inima sa amintirea domnitorului atît de devotat aspiraţiilor lui, chiar atunci cînd lira poeţilor a amuţit. Actul de la 11 februarie 1866 a produs totuşi consternare în ţară, dar abia dacă Gh. Baronzi se ridică pentru a vesteji *„călcarea de la Palat"*, în timpul căreia turnurile înfiorate se apleacă pentru a-şi şopti apropierea trădării, sentinelele roşesc de propria lor mişelie, dar zbirii vînzători se fac stăpîni pe persoana domnitorului, hotărît acum să se întoarcă în rîndurile poporului, de unde ursita îl înălţase pe tronul ţării. Poezia lui Baronzi ar fi cîştigat prin concizie, dar poetul a ţinut să-i adauge o lungă parte discursivă, în care raţionează asupra nenorocirilor legate de întreruperea mîndrei domnii, ca şi de drepturile pe care trădarea şi le-ar mai putea recunoaşte în viitor. O voce stridentă în consternarea ţării a fost, în afară de a lui Gr. Alexandrescu îmbătrînit, în versurile amintite mai sus, aceea a lui N. Nicoleanu, pentru care actul de la *11 februarie* însemna, în poezia cu acest titlu, întreruperea unei tiranii. Conştiinţa ţării a rămas totuşi credincioasă lui Cuza. Cînd la 3 (15) mai 1873, Cuza moare printre străini, vechiul prieten, Vasile Alecsandri, regăseşte încă o dată accentele armonioase ale lirei sale, pentru a închina un imn domnitorului care personifica Unirea, stîrpitor al şerbiei, un imn sunînd melodios din multele-i vocabule romanice :

> „Văzutu-te-am în pace suind scara mărirei
> Şi-n pace luînd calea augustă-a nemuririi,
> O, scump amic, domn mare ! o, nume cu splendoare
> Sădit pe miriade de libere ogoare !
>
> O clipă apărut-ai în plaiul veciniciei
> Şi vecinice mari fapte lăsat-ai României,
> Nălţînd din părăsire antica-i demnitate
> Prin magica Unire şi sacra Libertate.

Cînd, în fine, corpul domnitorului este adus în ţară, pentru a fi depus în mormîntul de la Ruginoasa, nu lipsesc nici poeţii care exprimă durerea ţării şi iau cuvîntul în faţa criptei. G. Cretzeanu a inclus, mai tîrziu, în volumul *Patrie şi libertate*, bucata *Mater dolorosa*, maica plină de lacrimi care nu este altcineva decît Patria, apropiindu-se, în taina nopţii, pentru a săruta mormîntul aceluia ce aprinsese *„focul sacru"*.

Dar mai mult decît astfel de compuneri de circumstanță, este însemnat ecoul pe care personalitatea și acțiunea lui Cuza le-au lăsat în conștiința scriitorilor veniți mai tîrziu. Nouă ani după moartea lui Cuza, în 1882, Alexandru Macedonski, care s-a simțit totdeauna un continuator al vechilor poeți munteni din generația pașoptiștilor și ai Unirii, scrie actul în versuri *Cuza-Vodă*, unde umbrele lui Traian, ale lui Ștefan și Mihai vin să-i ordone colonelului acceptarea domniei și să-i prevestească măreața soartă a înfăptuirii actului de la 24 ianuarie, ca și a aceluia prin care viitorul domn va **ridica opinca la rangul de popor.** Apare alegoria *Țărilor Unite* și a *Țăranului derobit*, dar și a **Trădării,** înfățișată, cum ne spun indicațiile de regie ale autorului, ca **un trup cu mai multe capete reprezentînd pe februariști.** Sosesc delegații Adunării care îi aduc eroului vestea alegerii sale. Un arnăut, trimis de dușman, adică de partidul înfrînt al separatiștilor, vrea să răpună pe domn, dar scapă din mîini arma ucigașă, sub puterea privirii domnului, ca în legenda versificată de Bolintineanu, *Mihai și Călăul.* Actul în versuri al lui Macedonski nu se ridică peste nivelul atîtor compuneri ocazionale din epocă, dar valorează ca o manifestare de fidelitate în condiții politice schimbate.

Paginile literare cele mai de seamă din aceeași epocă le așterne Ion Creangă : *Moș Ion Roată și Unirea* (1880) și *Moș Ion Roată și Vodă-Cuza* (1882). Valoarea acestor narațiuni provine din adevărul lor, din seva extrasă din sentimentul popular, același care nutrea în jurul scriitorului legenda lui Cuza. Povestitorul nu face să vibreze o liră de zile mari, nu intonează ode și imnuri, nu vede evenimentele prin prizma alegoriilor, ci se exprimă ca un om din vecinătatea imediată a faptelor și oamenilor despre care povestește. Eroul lui Creangă este o personalitate istorică, coborîtor de răzeș din ținutul Putnei, fost membru al Divanului ad-hoc, unul din semnatarii petiției țăranilor. Știrile contemporane despre Ion Roată nu lipsesc ; cea din urmă, publicată în seria nouă a *Arhivei românești* (t. III, 1939), este cuprinsă într-o scrisoare a prefectului de Putna M. G. Flondor, datată de la 24 ianuarie 1880 și adresată lui Mihail Kogălniceanu, pe-atunci ministru de interne. Prefectul Flondor cere acolo ministrului său un ajutor din fondul milelor pentru fostul reprezentat al țăranilor în divanul de la Iași, ajuns acum în sapă de lemn : „*Vă asigur*, scrie prefectul, *că niciodată nu va fi mai bine întrebuințată o sumă pentru milă decît ajutîndu-se pe un om cinstit, bătrîn și sărac*". Episodul este caracteristic și adaugă o lumină mai mult pentru înțelegerea firii și vorbelor lui Roată în narațiunea lui Creangă.

Ce portret admirabil, neuitat ! Îndărătnicia lui Ion Roată, față de explicațiile boierului unionist despre avantajele Unirii, este atitudinea unei neîncrederi, justificată de experiența secolelor. Moșneagul nu se înflăcărează ușor și opune frazeologiei entuziaste a boierului umilitatea sa, mai bucuroasă să se recuze din rolul de autor al marelui act politic în pregătire. Bătrînul are deprinderea supunerii și acceptă demonstrația concretă, punînd umărul, împreună cu alți țărani, pentru a sălta bolovanul și a-l aduce la picioarele boierului, care urmărește din jilț reușita experienței pilduitoare. Dar moș Ion

Roată tot n-a înţeles. Boierul a poruncit săltarea bolovanului, dar n-a pus el însuşi umărul spre a-i schimba locul. Parabola boierului a lămurit deci o altă semnificaţie decît aceea aşteptată de el. Ţăranii se privesc deci lung şi boierului nu-i rămîne altceva decît să se înfăşoare în tăcere.

Cîtă dreptate a avut moş Ion Roată în neîncrederea lui ţărănească au dovedit-o întîmplările narate în a doua povestire a lui Creangă. La Iaşi, în şedinţele divanului, cerînd mereu lămuriri pentru a risipi perplexitatea neîncrederii lui, bătrînul şi-a atras duşmănia unui boier bogat, vecin cu petecul lui de moşie răzăşească. În cursul anilor, boierul a ucis sau a hrăpit vitele ţăranului, boii şi vacile lui, caii, oile şi porcii. Bietul om a ajuns că n-are după ce bea apă. Trece Cuza-Vodă pe la Adjud şi vede ridicîndu-se peste capetele mulţimii o hîrtie fîlfîind în vîrful unei prăjini, **jalba-n proţap.** Cuza recunoaşte pe fostul deputat al ţăranilor, căruia îi strînsese odată mîna, şi după ce îi ascultă plîngerea, îl ajută, ca în atîtea din anecdotele ciclului legendar, cu două fişicuri de napoleoni. Dar cum rămîne cu ruşinea moşneagului scuipat în faţă de boierul hain ? Cuza sărută obrazul scuipat.

Gesturile mărinimoase ale domnitorului n-au soluţionat însă problemele lui Moş Ion Roată, pentru că, după puţini ani, prefectul judeţului Putna cerea un ajutor din fondul milelor pentru fostul deputat în divanul de la Iaşi. Întîmplarea adaugă o perspectivă tulburătoare povestirilor lui Creangă. Au trebuit să treacă o sută de ani, a trebuit ca ţăranii să se răscoale de mai multe ori şi aşezările ţării să se prefacă din rădăcini, pentru ca moş Ion Roată, împreună cu cei de-o seamă cu el, să nu mai fie singuri chemaţi să urnească bolovanul boieresc, ca nimeni să nu-i mai poată vorbi cu aroganţă, cu ură sau dispreţ, ca vitele lui să nu mai poată fi ucise sau hrăpite, ca nimeni să nu-l mai poată scuipa în obraz. Dar în revoluţia desfăşurată sub ochii noştri pentru înălţarea condiţiei poporului, avem nevoie să ne ajutăm nu numai unii pe alţii, toţi cîţi muncim şi luptăm în acest moment, dar şi prin tot ce ne poate aduce trecutul ca pildă şi îndemn în năzuinţele noastre patriotice. Pe unele din acestea le aflăm în creaţia literară, scrisă şi orală, a epocii Unirii.

1907 în literatură și artă

Evenimentele din primăvara anului 1907 au avut un puternic răsunet în literatura momentului. Acest răsunet s-a amplificat în toată epoca următoare și a produs, în intervalul de timp dintre cele două războaie și în anii regimului popular, vaste sinteze epice și lirice. Trebuie să spunem, spre cinstea scriitorimii românești, că n-a fost mînuitor al condeiului contemporan cu răscoala țăranilor și cu sălbatica represiune care i-a urmat care să nu fi vibrat în unison cu ridicarea muncitorilor pămîntului împotriva exploatatorilor și schingiuitorilor lor. Au lipsit din acest concert de glasuri îndurerate sau mînioase acei scriitori care, aparținînd vechilor partide sau fiind ei înșiși mari proprietari de pămînt, nu s-au asociat reacțiunii generale a conștiinței intelectuale a țării. Numărul acestora a fost mic. Toți scriitorii independenți, toți cei care n-aveau de apărat înguste interese de clasă, au fost alături de țărănimea răsculată pentru a-și cere dreptul la viață, dar care a primit în schimb riposta autorității de stat, dată cu sălbatica violență a unui război purtat într-un teritoriu străin. Primul răsunet literar al evenimentelor din 1907 a avut un caracter eruptiv, a găsit, pentru a se exprima, forma scurtă a poeziei lirice, a articolului de ziar, a schiței narative inspirate de experiența directă a evenimentelor sau de știrile imediate cu privire la ele. Această primă etapă a literaturii produse de răscoalele anului 1907 se prelungește pînă către 1914. Anii neutralității și ai războiului care i-au urmat au adus dispariția temporară a tematicii răscoalelor din literatura vremii. Dar după 1920 și o dată cu eșecul reformei agrare, care nu îndepărtase de loc posibilitatea de a se reface a marii proprietăți funciare, problema țărănească se pune din nou și amintirea relativ recentă a răscoalelor revine în conștiința cîtorva

din cei mai însemnaţi scriitori ai timpului. De data aceasta, ei nu mai scriu sub influenţa emoţiei determinate de desfăşurarea sîngeroasă a întîmplărilor imediate, ci dintr-o perspectivă în timp şi asupra totalităţii faptelor, care le îngăduie să le înţeleagă mai adînc şi în întregimea înlănţuirii lor. Această atitudine se prelungeşte şi în epoca regimului popular, susţinută totuşi de un nou interes afectiv, explicabil în împrejurările revoluţionare ale momentului, şi de noi criterii de apreciere şi înţelegere a faptelor. Vom încerca să arătăm, în cele ce urmează, dezvoltarea literaturii inspirate de răscoalele ţărăneşti din 1907 în cele trei etape distinse mai sus şi în cadrul cărora fiecare scriitor a adus, o dată cu propriile lui mijloace de expresie, concepţiile şi tendinţele lui personale. Materialul este foarte întins, mai ales dacă-l sporim cu ceea ce i se asociază în chip firesc, cu operele artiştilor plastici, în care putem distinge de asemenea reacţiunea imediată la evenimente sau răsfrîngerea lor, după scurgerea anilor, în lucrări de compoziţie mai mari. Aceste opere plastice, desene, stampe, picturi şi sculpturi, sînt atît de înrudite, prin tematica şi sentimentul care le inspiră, cu operele scriitorilor, par uneori comentariul lor vizual şi sînt, în tot cazul, complementul lor în conştiinţa intelectuală şi artistică a ţării, încît nu este posibil a le despărţi de poeziile lirice, de pamfletele, de schiţele narative şi de romanele consacrate aceloraşi împrejurări. Din marea bogăţie a materialului, nu vom reţine însă decît esenţialul, pentru a încerca o primă aproximaţie a capitolului atît de însemnat din istoria culturii noastre moderne: *1907 în literatură şi artă.*

Îndată ce primele semne ale revoltei se anunţă, printre textele care încep să circule la ţară cu scopul de a ajuta ţărănimea săracă să dobîndească o mai limpede conştiinţă a năzuinţei şi puterii ei, este şi poezia lui G. Coşbuc, *Noi vrem pămînt*. Poezia fusese scrisă cu mulţi ani înainte şi fusese tipărită în revista *Vatra* din 1894, desigur sub impresia uneia din numeroasele revolte ţărăneşti care, începînd din 1888, erau semnalate în diferite puncte ale ţării. Niciodată suferinţele ţărănimii nu găsiseră forme mai energice de expresie, încărcate cu un dinamism mai puternic, ca în poezia lui Coşbuc, unde revenirea refrenului, uneori uşor modificat, *Noi vrem pămînt*, dădea glas şi formula stăruitor, obsedant, obiectul năzuinţei fundamentale a ţărănimii exploatate. Ca în întregimea liricii sale, şi aici, Coşbuc nu vorbeşte în numele eului său poetic limitat; el se rosteşte în numele unei categorii obiective şi generale, încît în versurile, aduse în circulaţia satelor prin învăţători şi prin unii propagandişti, fiecare din cititorii ei regăsea propriile lui simţiri şi îndemnuri. Poezia *Noi vrem pămînt* a lui G. Coşbuc a avut un mare rol mobilizator în ajunul evenimentelor din 1907 şi în timpul lor şi a însemnat o primă etapă a acelui proces de punere a literaturii în serviciul societăţii care va alcătui o trăsătură izbitoare a noii epoci literare.

Poezia lui Coşbuc n-a rămas fără înrîurire şi asupra altor scriitori, foarte deosebiţi, de altfel, ca formă şi valoare. În publicaţiile săteşti ale vremii se poate urmări o întreagă producţie lirică a revoltei ţărăneşti. Antologia documentelor literare *1907*, publicată de Editura de stat pentru literatură şi artă, reţine, de pildă, alături de versuri populare, creaţii anonime foarte semni-

ficative, poezia *Zi de socoteală* a lui I. Rădulescu-Niger, autorul unor romane populare, mult citite pe vremuri, ca şi poezia în versuri populare *Odată şi acum* a lui I. C. Vissarion, un învăţător de prin părţile Argeşului, care în formele lui munteneşti de limbă, printre care se amestecă neologisme pătrunse de curînd în lumea satelor, dă expresie unora din motivele frămîntării ţărănimii, condiţiile aşa-ziselor învoieli agricole. Ambele poezii se încheie cu accente ameninţătoare, ca la Coşbuc.

Aceste două din urmă poezii apăreau în *Apărătorul săteanului* şi în *Gazeta ţăranilor* din 1906, adică în acelaşi timp în care, la Bucureşti, expoziţia jubiliară a celor patruzeci de ani de domnie ai regelui Carol I înfăţişa ţării şi străinătăţii imaginea atît de înşelătoare a progreselor ţării. Veniseră, pentru a vizita expoziţia, numeroşi călători din ţară, din celelalte provincii locuite de români, din străinătate. Se puteau vedea toate produsele muncii naţionale, chiar a celei agricole, fără a se arăta însă de loc cine le face şi cui folosesc. Unii din vizitatorii expoziţiei erau duşi apoi către alte puncte ale ţării şi, în aceste împrejurări, nu li se puteau ascunde realităţile hîde mai adînci, mizeria înspăimîntătoare a ţărănimii, bolile care o decimau, sălbatica ei exploatare de către stăpînii pămîntului şi interpuşii lor. Un astfel de grup excursionist, venit din Transilvania, poposeşte într-o zi la podul de la Cernavoda şi un grup de ţărani ieşiţi la arat se apropie să-şi vadă *„fraţii"*, spre spaima acestora. Înfăţişarea ţăranului român anula într-o singură clipă frumoasa idilă a expoziţiei jubiliare. *Ascundeţi ţăranii!* exclamă N. Iorga într-un articol din octombrie 1906, apărut în *Neamul românesc* şi care face mare vîlvă.

„Puneţi la temniţă pe ţărani din calea «fraţilor» noştri. Nu-i lăsaţi să umble slobozi pentru a strica prin nespusa lor nenorocire efectul cuvîntărilor înfocate în care triumfă avîntul şampaniei plătite de stat, adică tot de dînşii, robii sălbăticiţi ai brazdei negre! — Îngrijiţi-vă, o voi, cuminţi cîrmuitori de ţară şi de drumuri frumoase, pe care să le sămănaţi cu femei de la tîrguri şi cu bugetivori din cancelarii, îmbrăcaţi în haine de gală pentru a juca pe cît se poate mai strălucit rolul de ţărani români. Iar pe vita cîmpului răspingeţi-o-n pumni, ascundeţi-o în vizuini, ca să nu strice bucuria risipei din anul jubiliar. Tăiaţi mîna pelagroasă care scrie pe păreţii auriţi ai salelor de banchete un nou Mane, Tekel, Fares *de ameninţare. Surghiuniţi nenorocirea, Sardanapalilor, aşterneţi văpseală groasă pe obrajii pămîntii, Iezabelelor, iar voi, Potemkini meşteri, decoraţi natura săcătuită şi omul stors, pentru ca feeria să se desfăşoare după cuviinţă. — Căci, altfel, uite, dă Dumnezeu că se beteşeşte maşina zburătoare, că se opreşte închisoarea trenului care duce pe «fraţi» şi, la un astfel de popas neaşteptat, răsare, ca din fundul unui mormînt adînc şi negru, Avel sîngerînd, care-şi cere dreptatea în lumea lui Cain*".

Autorul acestei pagini cutremurătoare, tînărul învăţat N. Iorga, dobîndise o mare influenţă asupra auditorilor săi la Facultatea de litere din Bucureşti, dar şi asupra întregului public intelectual prin cuvîntul său, purtat în diferitele oraşe ale ţării, prin scrisul său care, după activitatea în redacţia revistei *Sămănătorul*, îşi găsise acum un organ propriu, în *Neamul românesc*. Prin articolele, prin notele sale din această din urmă foaie, N. Iorga va urmări

întreaga desfăşurare a evenimentelor răscoalei care va porni numai cîteva luni după închiderea expoziţiei jubiliare, în februarie 1907, mai întîi în Moldova de nord, împotriva arendaşilor străini, apoi în tot restul ţării.

Ecoul răscoalelor ţărăneşti în presa anului 1907 este foarte întins şi el ar merita o cercetare specială. Noi nu putem însă decît reţine ceea ce are o valoare literară prin căldura sentimentului inspirator, prin energia expresiei. Cînd proprietarii şi arendaşii, refugiaţi de pe moşiile lor, se adună la Bucureşti, Iorga face apel la raţiunea acelora care reclamau represiuni nemiloase: „*Fiţi drepţi*". Pricina nenorocirilor întîmplate nu trebuie căutată în altă parte decît „*în obişnuita exploatare fără de margini şi fără de milă, în necontenita jignire a muritorilor de foame*". Zadarnic se încearcă descoperirea „*instigatorilor*", un cuvînt care se introduce şi se răspîndeşte acum, acei instigatori printre care este denunţat Iorga însuşi, cu jigniri personale care mergeau pînă la insultarea în stradă şi ameninţarea cu revolverul în domiciliul lui violat, despre care ne vorbeşte articolul publicat în *Neamul românesc* din 18 martie 1907. Şi cînd, la 5 mai, patru ţărani sînt împuşcaţi la Botoşani, Iorga scrie pagina cu mare răsunet. „*Dumnezeu să-i ierte*", o rugăciune pe care o face pentru muncitorii nenorociţi ai pămîntului, culcaţi de gloanţele represiunii, pentru fraţii lor, ostaşii care-şi împovăraseră inima cu cel mai greu păcat, dar pe care o refuză „*stricătorilor pămîntului*", „*risipitorilor gospodăriilor*", „*pîngăritorilor femeilor*", „*politicienilor hîzi*", „*cîrmuitorilor neghiobi sau vînduţi*".

În împrejurările răscoalelor de la 1907 se afirmă talentul de mare pamfletar al lui N. Iorga, verbul lui arzător ca al vechilor profeţi, auzit mereu de-atunci în cursul unei vieţi pline de înălţări şi căderi, pînă la tragicul lui sfîrşit: una din cele mai patetice existenţe româneşti. Alături de acţiunea publicistică a lui Iorga se afirmă aceea a unor oameni foarte deosebiţi de el, ca formaţie şi tendinţe. C. Mille, un moldovean venit din cercul socialist al *Contemporanului* ieşean, comentează cu forţă evenimentele în organul său, în *Adevărul*, o foaie care continua linia protestatară a întemeietorului ei, Alexandru Beldiman. Paştele anului 1907, căzut în luna aprilie, împerechea egloga sărbătorii cu aspectele tenebroase ale distrugerilor săvîrşite de ţăranii răsculaţi, de armatele trimise împotriva acestora. Tabloul este zugrăvit în *Paşti triste*, o dată cu precizarea înţelesului uimitor al evenimentelor. Apăruseră două ţări, două popoare în interiorul aceluiaşi teritoriu naţional. „*Puşca şi tunul menite să meargă împotriva duşmanilor din afară au stins mii de vieţi româneşti*", scrie C. Mille. Represaliile dobîndesc toate semnele acţiunii unei puteri colonialiste.

„*— Să-i ucidă ca pe cîini, să-i înveţe minte, ticăloşii! aud din toate părţile în jurul meu*, notează Mille. *Să-i bată şi să-i liniştească pentru douăzeci de ani, sînt de părere toţi, iar dacă vorbeşti cu oameni politici şi ei îţi fac teorii asupra represiunii şi nu au nici o vorbă de compătimire pentru acest nenorocit popor, lăsat de noi toţi în întuneric, adus de către noi la deznădejde, apoi împuşcat şi maltratat mai rău decît s-ar petrece lucrurile în centrul Africei!*"

Scriitorului i se aruncă în faţă insulta: **eşti nebun!** şi asumîndu-şi-o, recunoscînd nebunia lui de om despărţit de propria lui clasă socială, într-un

articol de mare forţă, în care fiecare paragraf începe prin legătura anaforică **sînt nebun**, explică insultătorilor lui atît de cuminţi motivele demenţei lui, în imposibilitate de a se rîndui în tabăra ţării înarmate împotriva celeilalte ţări, tratată cu mai multă asprime decît aceea aplicată prizonierilor de război.

În focul aceloraşi evenimente, un răsunet puternic le răspunde în foaia socialistă *România muncitoare*. Un publicist, tînăr pe-atunci dar pe care avem încă privilegiul de a-l şti printre noi, ca pe unul dintre martorii cei mai preţioşi ai acelor zile, M. Gh. Bujor, se exprimă cu mare curaj cetăţenesc recunoscînd cauza răscoalelor ţărăneşti nu în „*nemulţumiri locale*" sau în „*imboldiri individuale*", ci, după cum îl făceau a înţelege elementele culturii sale socialiste, în orînduirea însăşi a ţării de-atunci.

„*Starea de decădere materială şi morală*, scrie M. Gh. Bujor, *este urmarea firească a vieţii noastre sociale în care o mînă de mari boieri şi mari capitalişti deţin în mîinile lor «puterea» ţării, stăpînesc în adevăratul înţeles al cuvîntului, taie şi spînzură. Lupta surdă dintre ţăranul muncitor şi sărăcit şi dintre boierul ce se îmbogăţeşte din exploatarea ţăranului, a trebuit să aducă şi aici, ca şi în oraşe, vîntul nemilos al revoltei*".

Pentru întîia oară, în presa timpului cauza ţărănimii sărace este prezentată în legăturile ei cu aceea a proletariatului urban. Şi cînd, după o lună, în aprilie, se înteţesc ştirile despre sălbăticia represiunilor la ţară, M. Gh. Bujor strigă guvernanţilor : *Destul!* — „*În numele muncii desconsiderate, în numele demnităţii omeneşti, în numele solidarităţii umane, în numele acelor milioane de oameni, suferinde şi batjocorite*" şi întrevede momentul cînd ţăranii deveniţi „*o forţă conştientă şi organizată, o forţă politică, vor căuta să-i tragă la răspundere* (pe guvernanţi) *şi amarnică le va fi pedeapsa*".

Urmărirea ecourilor publicistice ale răscoalelor prezintă marele interes istoric de a ne înfăţişa, împreună cu multe împrejurări concrete ale desfăşurării lor, starea de spirit a intelectualilor din diferite tabere. Aceste ecouri publicistice, sporite prin studiile apărute curînd după ele, ca *Pentru ce s-au răsculat ţăranii* de Radu Rosetti şi *Neoiobăgia* lui C. Dobrogeanu-Gherea, au fost singurele izvoare ale creatorilor epici de mai tîrziu. Într-un moment în care nu se publicase încă nici o colecţie arhivistică, scriitori ca Liviu Rebreanu, sau Cezar Petrescu n-au avut aproape nimic altceva la dispoziţie decît ce le puteau oferi ziarele şi revistele timpului. Acestea din urmă, revistele literare ale anului 1907, conţin însă un număr destul de însemnat de producţii lirice şi narative, pe care trebuie să le parcurgem pentru a întregi tabloul primei reacţiuni literare faţă de tragicele evenimente.

G. Coşbuc, denunţat şi el ca instigator, revine asupra temei care îl preocupa de atîta vreme şi, în *Sămănătorul* din aprilie 1907, parafrazează într-o poezie parabola evanghelică a sămănătorului : Un bob a căzut pe cărare şi l-au mîncat păsările, un altul a pierit de uscăciune, un altul, în umbra spinului, n-a apucat să crească, numai unul a rodit şi s-a înmulţit. Dar cine s-a bucurat de el ? Parabola evangheliei lui Marcu şi Matei nu dă acest

răspuns. Îl dă poetul : Rodul îmbelşugat al pămîntului îl pradă cei care nu l-au semănat, nu l-au muncit, nu l-au cules :

„De ce n-ai spus şi-aceasta, Doamne-al meu ?
Tăcut, Tu poate-ngrămădeşti mînia ?
Ori poate, vai, deşi eşti Dumnezeu,
Nu ştii nimic ce-amar e-n România ?

După moartea lui Mihai Eminescu, trei personalităţi s-au afirmat ca stelele fixe ale firmamentului literar : Caragiale, Coşbuc, Vlahuţă. Toţi trei s-au aliat cauzei ţăranilor. Alexandru Vlahuţă, care îşi manifestase şi mai înainte tendinţele lui în conflictele de clasă ale vremii, publică în luna mai, în *Viaţa românească*, poezia *1907*, care este poate cea mai cunoscută din bogata recoltă literară a vremii. Minciuna stă cu regele la masă şi-i zugrăveşte starea înfloritoare a ţării. Apare Adevărul, primit cu greutate, care destăinuieşte împrejurările reale. Adevărul este dat pe scări afară şi Linguşirea înmulţeşte serbările în jurul regelui. Vuietul mare care se face auzit este al revoltei dezlănţuite. Dar regele nu-şi înţelege încă poporul şi durerile lui :

„Deschide ochii mari bătrînul rege
Şi, tremurînd, din jîlţu-i se ridică.
Au cine liniştea lui scumpă-i strică ?
Ş-al vremii rost el tot nu-l înţelege".

Însemnătatea poeziei lui Vlahuţă, judecată din punctul de vedere al istoriei literare, provine din faptul că fixează contrastul dintre aparenţa înşelătoare a ţării înfăţişate de expoziţia jubiliară şi realităţile din adînc, un contrast semnalat de altfel şi în articolul lui Iorga, comentat mai sus, şi care va alcătui schema unora din compoziţiile epice ale epocii următoare. Poezia, cu lumea ei de alegorii, se organizează apoi în jurul persoanei regelui, căreia Constituţia vremii îi acorda prerogative, dar nu-i recunoştea răspunderi. Această poezie însemna deci un act de mare curaj cetăţenesc, fără analogie deocamdată, şi versurile ei clare şi concise, purtate de valul unei simţiri măsurate dar energice, au făcut să reflecteze toate minţile şi au mişcat toate inimile.

I. L. Caragiale a fost adînc turburat de evenimentele anului 1907. Se găsea, în momentul acela, la Berlin, într-un exil voluntar, întrerupt de puţine înapoieri în ţară, pînă la moartea lui în 1912. Cînd se anunţă primele manifestări ale răscoalei, intră într-o stare de mare febrilitate, cere veşti prietenilor din ţară, care se hotărăsc cu greu să-i răspundă, află şi comentează cu îngrijorare pe cele culese din gazete, apoi le comunică tînărului său prieten Paul Zarifopol, instalat la Lipsca. Corespondenţa lui Caragiale cu Zarifopol alcătuieşte documentul acestei stări de spirit, împreună cu amintirile publicate mai tîrziu de fiul lui Caragiale, Luca. Pornesc spre ţară poezii de-ale lui Caragiale, cum nu i se mai întîmplase maestrului să compună din anii îndepărtaţi ai tinereţii şi pe care, sub pseudonimul *Un mare anonim*, Mihail Dragomirescu le publică în revista sa, în *Convorbiri critice*. Caragiale regăseşte forma literară a fabulei.

Una din ele evocă duelul plugului cu tunul, o alta, cu referire desigur la jubileul regal urmat de răscoalele ţărăneşti, zugrăveşte înălţarea unui mîndru palat cu pietrele scoase din temelia lui, o alta evocă pe baba care acuză pe **necuratu'** pentru vina de a-i fi dat în foc fiertura uitată pe pirostriile ei, o aluzie la acuzarea aşa-zişilor instigatori, cea din urmă o parafrazare a fabulei lui Grigore Alexandrescu, *Boul şi viţelul.* Parlamentul votase noua lege a tocmelilor agricole care, sub masca ameliorării lor, întărea raporturile feudale de producţie. Boul încîntat le explică, cu ifose, viţelului ageamiu. Dar, pe cînd aşternea aceste fabule, Caragiale era preocupat de redactarea marelui său memoriu politic, *1907, din primăvară pînă în toamnă,* publicat mai întîi, în limba germană, în revista vieneză *Die Zeit.* Caragiale îşi cunoştea bine ţara, după cum o dovedise în comediile, în schiţele şi momentele sale, dar acum o înfăţişa în formele analizei politice. Paginile memoriului *1907* sînt oarecum comentariul întregii sale creaţii anterioare. Pentru fiecare din situaţiile descrise în memoriu, cititorul poate însemna în marginea textului numele unuia din personajele carageliene sau titlul vreuneia din operele scriitorului apărute, mai întîi, ca imagini poetice şi, acum, ca reflecţii ale gînditorului politic. Cînd, de pildă, Caragiale evocă personalul politic al vremii : *„plebea incapabilă de muncă, şi neavînd ce munci, negustoraşi şi precupeţi de mahalale scăpătaţi, mici primejdioşi agitatori ai satelor şi împrejurimilor oraşelor, agenţi electorali bătăuşi ; apoi productul hibrid al şcolilor de toate gradele, intelectualii semiculţi, avocaţi şi avocăţei, profesori, dascăli sau dăscălaşi, popi liber-cugetători şi răspopiţi, învăţători analfabeţi, toţi teoreticieni de berărie ; după aceştia, mari funcţionari şi impiegaţi mititei, în majoritatea lor amovibili"*, cititorul poate nota în margine : *Scrisoarea pierdută.* Dar iată şi pe *„arendaşul român"*, pe Lache şi Mache, pe Coriolan Drăgănescu, pe preotul din *Ultima emisiune,* iată *„lanţul slăbiciunilor"* şi altele. Caragiale explică cu claritate relaţiile de producţie ale vremii şi o face cu o pornire abia stăpînită a durerii şi revoltei. Invitat odată în Transilvania, pentru a lua parte la un banchet politic, un comesean s-a ridicat, închinînd paharul său în cinstea **marelui poet comic. Comic ? Comic ?** a replicat îndată Caragiale. **Eu sînt un poet sentimental, domnule,** a adăugat Caragiale, înfrîngîndu-şi cu greutate emoţia. Acest aspect emotiv şi îndurerat al creaţiei sale apare în paginile memoriului *1907,* scris în toiul evenimentelor sîngeroase, cînd rănile adînci ale ţării apăreau în toată tragica lor lumină.

Maeştrii literari ai epocii, Coşbuc, Vlahuţă, Caragiale, erau, aşadar, alături de poporul răsculat, dar şi cei mai de seamă dintre scriitorii tineri, în curs de afirmare. Din Transilvania se aude glasul lui Octavian Goga. În poezia *Un om,* apărută în *Viaţa românească,* din martie 1907, poetul prohodeşte **un om,** un om oarecare, un anonim din mulţime, un muncitor necunoscut al pămîntului, pe mormîntul căruia vor paşte caii în curînd. Poezia se desfăşoară într-o lumină scăzută, în tonuri de umbră şi debitul ei are ceva din melopeea unui plîns îngînat. O babă milostivă păzeşte pe mort, aşază boabe de tămîie pe

cărbunii din jertfelnic, pune un ban în mîna slabă a mortului şi, în timp ce opaiţul îşi joacă para turburată, baba îl căinează încet:

„Vai, de norocul tău, vecine,
De ce-ai mai fost pe lumea asta?..."

A doua zi, preotul va duce mortul la groapă şi sapa muncitorului, răzimată de şură, ar vorbi de s-ar pricepe să vorbească:

„O viaţă-ntreagă — am fost tovarăşi
În ploi şi-n arşiţă de soare,
De truda palmei tale aspre
Eu m-am făcut strălucitoare.
Sclipirea mea spune ruşinea
Şi jalea care mă purta,
M-ai frînt de glia tuturora
Dar n-am săpat moşia ta".

Ecoul răscoalelor se prelungeşte, în poezia lui Goga, pînă în anul următor, în versurile apărute în *Luceafărul* din Sibiu. Suita de sonete intitulate *Cain* reia simbolul, apărut şi în scrisul lui Iorga, al primului ucigaş îndîrjit împotriva fratelui său. *Cosaşul* aduce din nou mărturia darului cu totul excepţional al poetului de a învia un portret şi o situaţie, într-o atmosferă străbătută de mari nelinişti. E vreme de secetă; suflă un vînt bolnav, mor ovezele pe dealuri, tremură porumbul şi trupul lor trozneşte ca *„o oştire de schelete"*. Este evocată deci seceta care a precedat anul răscoalelor. Cosaşul îşi ascute coasa, la marginea poienii, lîngă carul lui cu oiştea întoarsă. Oţelul blestemă şi plînge, aerul se aprinde cu strălucirile de sînge ale amurgului:

„Trudită, chinuită coasă,
Vei mai cosi tu numai iarbă?"

În acelaşi timp cu Goga, P. Cerna dă în *Convorbiri literare* poemele *Zile de durere* şi *Poporul*, cu mijloace apropiate de-ale lui Vlahuţă, dar cu aceeaşi forţă şi adevăr evocînd o armată altfel victorioasă decît aceea înapoiată din războiul independenţei, pe ţăranul în revoltă, salutat de poet ca un înviat din morţi.

Nădejdea poetului întrevede însă o zare a armoniei şi iubirii.

Şirul poeţilor care răsfrîng evenimentele din 1907 este nesfîrşit. Unii din ei au ajuns la notorietate, alţii s-au pierdut pe drum, ca miile de seminţe ale primăverii, dintre care numai unele întîlnesc pămînt fertil. Una din cele mai active pene poetice ale momentului a fost aceea a lui George Ranetti, scriitor umorist, directorul, împreună cu N. D. Ţăranu, al revistei *Furnica*, citită în medii foarte variate ale ţării, care găseşte simbolul luptei dintre plug şi tun, înainte de Caragiale; închipuie o scenă la palat în care Vlahuţă, apărut în locul Adevărului din alegoria acestuia, are aceeaşi soartă ca şi Adevărul; îndeamnă cu ironie amară pe ţăran, adevărat Iov al vremii sale, să aştepte

numai răsplata din ceruri ; mărturiseşte durerea sa, cînd iluminaţiile de 10 mai îi amintesc pe cele ale satelor în flăcări. Pana lui G. Ranetti a fost nu numai activă, dar şi foarte meritorie şi poate numai modestia acestui scriitor l-a împiedicat să ocupe, în istoriile literare, locul pe care-l merită prin căldura inimii, prin firescul limbii, prin ingeniozitatea plină de haz a imaginaţiei lui. Din Craiova vin versurile scrise cu mijloace moderne, apropiate de-ale lui Goga, ale poetei Elena Farago. Din celelalte provincii locuite de români se fac auziţi ardelenii Zaharia Bîrsan şi Ion Bîrseanu, bucovineanul C. Rotică. Din tabăra simboliştilor este auzit Mircea Demetriade, cu o **baladă** cu un envoi final, cu o **înmînare**, ca în vechile balade franceze. Scriu încă Lazăr Iliescu, C. Florea, Gh. Vlădescu-Albeşti, G. Apostol, N. Şt. Bălănescu, Vasile Jurist, I. Dragomirescu-Dragion, V. Kalmuchi, Dela Cozieni, P. Lişteavă, Matei Rusu, devenit mai tîrziu scriitor francez, Riria, soţia lui A. D. Xenopol şi alţii. Un tînăr poet, care se găsea atunci la primii lui paşi, G. Topîrceanu, îi dă replica lui Vlahuţă, publicînd în *Neamul românesc* poezia *1908*, care exprimă speranţa că jertfa ţăranilor nu va fi zadarnică şi cere anului nou belşugul şi pacea. Perechea poetică a lui D. Anghel şi St. O. Iosif, învăluită în pseudonimul A. Mirea, apare cu o scurtă întîrziere faţă de evenimente, în *Scrisoarea deschisă a unui melc*, o fiinţă care se deplasează în adevăr cu o încetineală recunoscută de poeţi, dar care nu apare fără a-şi spune simpatia sa pentru ţărani, în stil amabil, fără mînie. Hexametrii poemului *1907* aduc manifestarea aceloraşi sentimente şi a aceleiaşi atitudini. Dar St. O. Iosif, pe seama sa, va da în *Rugăciune*, cu accente energice, mărturia participării sale la eveniment.

Prozatorii se rînduiesc lîngă poeţi. Paul Bujor în *Viaţa românească* din aprilie 1907 cere *Măcar o lacrimă...* descriind durerea tatălui ţăran care-şi descoperă fiul ucis de gloanţele represiunii. În *Urme după 1907* doi copii de ţară învie, în jocurile lor, scenele tragice cărora le fuseseră martori. Mihail Sadoveanu, care arătase simpatiile lui active pentru ţăranii săraci încă din volumele sale de debut, publicate cu trei ani mai înainte, este denunţat acum ca instigator, suportă vizite şi percheziţii poliţieneşti în casa lui din Fălticeni, dar nu pregetă să se amestece printre ţărani, după cum o dovedesc scrisorile sale către St. O. Iosif, din care s-au publicat unele fragmente de curînd. O referire la o astfel de împrejurare face schiţa *În ziua aceea de mart 1907*, în care povestitorul, amestecat printre ţăranii în fierbere, observă cu durere în cei care schimbă vorbe tainice între ei, neîncrederea faţă de cei veniţi din lumea oraşelor. În nuvela *Un instigator* un ţăran bătrîn povesteşte basmul cu tîlc al boierului prefăcut în bou înjugat pe lumea cealaltă şi care trimite fiului său, bogatul şi răsfăţatul moştenitor al moşiei boiereşti, sfaturi de omenie şi îndurare faţă de muncitorii pămîntului. Povestea era deci aluzivă şi povestitorul un instigator. I. I. Mironescu narează, în *Furtună veteranul*, execuţia, în timpul represiunii răscoalelor, a unui luptător de la 1877. N. N. Beldiceanu povesteşte în *Pîinea* fuga unui ţăran de pe ogoarele unde răsculaţii erau omorîţi fără judecată, drumul lui prin noapte, întîlnirea cu regimentele trimise împotriva satelor, sosirea la Bucureşti unde speră să afle protecţia deputatului ales de judeţul său, decepţia amară a întîlnirii cu acesta, furtul unei pîini de

către înfometatul hăituit, moartea lui pe caldarîm. Lia Hîrsu, dă în schiţa *Într-un sat...*, publicată în *Viaţa literară şi artistică*, chiar în focul evenimentelor, naraţiunea execuţiei unui tată şi a fiului, doi răsculaţi. Aceeaşi revistă acordă un loc întins literaturii răscoalelor, cu Sergiu Victor Cujbă, în schiţa *Marea frescă*, unde pictorul Şerban Ropală are, în timpul unui concert, viziunea imaginilor care ar putea împodobi marea frescă circulară a Ateneului român, de la cuceritorii romani pînă la descendenţii lor bolnavi şi schingiuiţi. Ion Gorun publică meditaţia gravă, cu avertismente, *Şi s-a făcut tăcere*. N. Ţimiraş dă scene de la începutul răscoalelor. Împreună cu *Viaţa literară şi artistică*, organul socialist *România muncitoare* se consacră aceleiaşi teme, publicînd pînă în 1909 un bogat material de schiţe, cu caracter de reportaje, de mărturii directe asupra grozăviilor represiunii. I. Neagu-Negulescu publică *Cuvîntul din urmă* al unui Stan care, după ce suferă schingiuiri, sfătuieşte pe consătenii lui să se adune laolaltă pentru stăpînirea obştească a pămîntului, în unire cu muncitorii oraşelor. I. Neagu-Negulescu este un talent ; vorbirea personajelor în dialogurile lui este firească, cu forme bine notate ale limbii vorbite ; compoziţia lui este strînsă şi imaginaţia lui, hrănită din experienţa nemijlocită a evenimentelor, îi pune la dispoziţie scene zguduitoare, ca aceea din *Inimă zdrobită*, publicată împreună cu alte schiţe inspirate de răscoale în volumul O *noapte grozavă*, apărut la Cîmpina, într-o editură socialistă, abia în 1920. *Inima zdrobită* este a unui ţăran chirigiu care povesteşte scriitorului soarta femeilor din satul lui, făcute martorele neputincioase ale masacrării copiilor şi rîvnite de zbirul militar, ucis apoi de una din aceste femei, frumoasa şi viteaza Călina, fata lui. Poate însă că talentul cel mai puternic apărut în mişcarea literară a *României muncitoare* este I. C. Vissarion, pe care l-am întîlnit şi mai sus, ca pe unul din primele glasuri premonitorii ale revoltei apropiate. Învăţătorul Vissarion care îşi începuse activitatea la *Gazeta ţăranului* a lui Al. Vălescu din Muşeteştii Argeşului atrăsese atenţia asupra sa şi, cînd izbucnesc răscoalele, în mijlocul cărora se amestecă, este arestat, dus în lanţuri şi maltratat. Cunoştea deci bine situaţiile, pe care le povesteşte în fragmentele romanului *Răsculaţii*, apărut în *România muncitoare* din 1910, ca de pildă aceea a ţăranului îngropat de viu, un episod din Vlaşca. Amintirea răscoalelor îl urmăreşte stăruitor pe Vissarion şi, astfel, în 1915, el compune drama *Lupii*, adică toţi prigonitorii satelor, moşierul şi administratorul lui, jandarmul, primarul, notarul şi cîrciumarul, înfăţişaţi în urzelile lor, pînă în clipa cînd răscoalele izbucnesc şi aduc masacrarea ţăranilor care liberaseră cu un moment mai înainte pe moşierul şiret. Tot din cunoaşterea apropiată a faptelor, dacă nu din experienţa lor directă, se inspiră Spiridon Popescu, colaboratorul *Vieţii româneşti* care, după ce în nuvela *Moş Gheorghe la expoziţie*, apărută în 1906, notase cu adevăr perplexitatea unui bătrîn ţăran moldovean în faţa civilizaţiei ridicată din munca lui, dar nu pentru el, narează în *Rătăcirea din Stoborăni*, în forma unui jurnal de amintiri din zilele de la 10 la 19 martie 1907, începuturile răscoalei într-un sat din Covurlui, năvala ţăranilor către hambarele boiereşti şi pentru împărţirea pămînturilor, represiunea care urmează cu schingiuiri la faţa locului, apoi revenirea proprietarilor,

sub protecţia baionetelor, grăbiţi să-şi întoarcă în hambare bucatele, împreună cu cele sărăcăcioase, găsite în pătulele ţărăneşti. Spiridon Popescu vede răscoalele ca pe o erupţie instinctivă, dar nu putem şti dacă regretă această împrejurare şi dacă recomandă o mişcare organizată, susţinută de o ideologie, cum făcea în aceeaşi epocă I. Negru-Negulescu, pentru că autorul scrie cu impersonalitate naturalistică, fără participare sentimentală, prezintă *„documente umane"*, dar o face cu precizie şi oferă un izvor marcat de autenticitate scriitorilor de mai tîrziu.

Printre tinerii publicişti ai *României muncitoare* apare, încă din 1908, N. D. Cocea. După doi ani, el îşi creează în *Facla* propriul lui organ publicistic, cu un rol atît de important în mişcările sociale ale vremii. Cocea este comentatorul perioadei următoare răscoalelor, în care menţine trează conştiinţa revendicărilor ţărăneşti şi o afirmă cu mare consecvenţă şi cu un curaj cetăţenesc, care-i aduce urmărirea în justiţie şi detenţiunea în mai multe rînduri. Nu se poate cunoaşte dezvoltarea vieţii politice în epoca de după răscoale, fără studierea atentă a *Faclei* şi, în primul rînd, a contribuţiei directorului ei. N. D. Cocea este un intelectual care dispune de o întinsă cultură, cu o gîndire politică sistematică, alimentată din izvoarele clasice ale socialismului, un scriitor incisiv, un stilist capabil să găsească mereu trăsătura care ucide. Prin N. D. Cocea pamfletul politic devine un gen literar. Colaboratorii lui Cocea la *Facla* sînt numeroşi, deşi s-ar putea ca unele din iscăliturile care apar acolo să fie pseudonimele lui încă neidentificate. Printre aceşti colaboratori găsim numele lui Tudor Arghezi, un scriitor care se asociază mişcării protestatare a vremii, cu mijloacele unui mare artist. Este foarte interesantă comparaţia celor doi scriitori cu o înzestrare atît de remarcabilă. Amîndoi sînt publicişti combativi, dar Cocea este mai intelectual, Arghezi mai vizionar. În proza luptătoare a lui Cocea, susţinută de o mare putere a formulării lapidare, simţim o osatură de idei. Arghezi eliberează sentimentul său aprins într-o imagine a ochiului, într-o impresie unică, fulgurantă.

În timp ce se desfăşura creaţia literară din jurul anului 1907, asistăm şi la operele prin care pictorii, desenatorii, graficienii anunţă răscoalele şi le comentează în timpul lor sau curînd după ce sînt înăbuşite. Producţia plastică din preajma anului 1907 se leagă cu întreaga tematică a picturii inspirate de viaţa ţărănească din momentul în care idila rustică din pînzele mai vechi este înlocuită prin viziunea realistă a unui Grigorescu în *Bordeiele* sale, a unui Ion Andreescu în *Casă de ciurari*, mai tîrziu în compoziţiile monumentale ale lui Camil Ressu. Momentul coincide cu acela prin care Al. Vlahuţă dădea o nouă orientare prozei narative. Şi după cum în literatură, în ajunul răscoalelor, se aud glasuri prevestitoare, un mare pictor al momentului, Ştefan Luchian, creează în 1905 compoziţia *La împărţitul porumbului*, un grup numeros de ţăranii, copii, femei, bărbaţi cu chipurile încruntate, înaintînd ca o masă compactă care se pregăteşte parcă şi de o altă faptă decît aceea de a primi mica parte cedată lor din rodul bogat al brazdelor muncite numai de ei. Asfel de grupuri se vor ivi aevea după doi ani şi vor fi descrise de toţi povestitorii întîmplărilor din 1907. Cînd răscoalele izbucnesc, Luchian devine inter-

pretul lor în *Durerea*, imaginea unei mame care-şi plînge copilul muribund, o pînză îndepărtată din expoziţia organizată la Ateneu în acelaşi an şi pierdută de-atunci. S-au păstrat însă acuarela pe pînză *1907* şi schiţa *Sfîrşit 1907* sau sanghina *1907*, cu scene ale reprimării văzute sintetic, dar cu mare dramatism în viziunea oamenilor hăituiţi pe cîmpia pustie, sub un cer iernatic. Tematica răscoalelor ocupă un loc întins în opera maestrului ieşean Octav Băncilă, începînd cu *Înainte de 1907*, o pînză reprezentînd un ţăran bătrîn, în zdrenţe, cu braţele desfăcute de trup şi palmele întoarse către privitor într-un gest dureros al abandonării. Pînza *1907*, cu un răsculat alergînd înnebunit pe cîmpul presărat cu morţi şi răniţi, sub zarea înroşită de incendiul conacelor şi hambarelor boiereşti, a fost mult reprodusă şi este bine cunoscută. De asemenea *Recunoaşterea*, unde grupurile femeilor care-şi recunosc bărbaţii ucişi sînt organizate în jurul personajului văzut din spate, cu ambele lui braţe ridicate în sus, într-un gest al invocării cerului sau al blestemului. Se adaugă *Înmormîntarea* victimelor în gropile săpate de soldaţi, *Prevestirea răscoalelor*, cu fata desfăşurînd steagul roşu, după ce a închis uşa cantonului şi *Lecţia de istorie*, unde învăţătoarea arată copiilor cartea deschisă la capitolul care nu trebuia uitat. Băncilă construieşte în mai toate aceste pînze compoziţii complexe, cu multe figuri, surprinse în situaţii patetice. Autorităţile se alarmează de forţa sugestivă emanată din aceste compoziţii, scoţîndu-le din expoziţii, în timp ce *România muncitoare* le reproduce, le comentează şi ridică protestul ei împotriva actului de samavolnicie. Autori de schiţe rapide, executate sub impresia imediată a evenimentelor sau curînd după ele şi publicate în presa democrată şi luptătoare a vremii sînt N. Vermont cu desenele sale din *Viaţa socială*, Fr. Şirato şi Arry Murnu, ilustratorii *Furnicii*, dar mai cu seamă Iosif Iser care, îndată ce apare *Facla*, găseşte o adevărată tribună a protestului său, în desene de o incisivitate, de o forţă drastică a caracterizării, al căror paralelism tematic şi artistic cu pamfletele politice ale lui N. D. Cocea nu poate scăpa nimănui. Se poate spune că reacţia artiştilor plastici faţă de evenimentele din 1907 este destul de generală şi că ea s-a manifestat prin cîteva din cele mai bune forţe artistice ale momentului.

Înapoindu-ne la literatură, trebuie să facem observaţia că întreaga producţie narativă din epoca dintre 1907 şi 1914 a înfăţişat împrejurările anului răscoalelor aşa cum s-au desfăşurat în mediul ţărănesc, deşi uneori din unghiul intelectualilor generoşi de la oraşe. Relaţiile dintre sate şi oraşe, cu marii lor proprietari de pămînt, cu politicienii lor, au rămas nereprezentate în producţia perioadei imediat următoare răscoalelor. După 1920 a sosit vremea unei cuprinderi mai largi a fenomenelor, în compuneri care să ţină seama de întreaga complexitate a faptelor. Este meritul lui V. Demetrius de a fi dat, cel dintîi, o astfel de compunere în romanul *Domnul deputat*, apărut în 1921. Opera se dezvoltă pe două planuri, în lumea deputatului moşier Marin Voiculescu, un om cu un temperament animalic, şi în lumea ţăranilor, care dau foc bunurilor moşierului, dar cad apoi sub gloanţele represiunii conduse de el. Caracterele şi situaţiile rămîn însă oarecum schematice în compunerea lui V. Demetrius şi natura sentimentelor autorului faţă de categoriile

care se înfruntă în povestirea sa nu rezultă numai din fapte, dar şi din intervenţia povestitorului. Cu obiectivitate epică superioară, cu puterea de a zugrăvi caractere mai bogate, cu o cuprindere mult mai întinsă a diferitelor medii de la oraşe şi sate scrie Liviu Rebreanu romanul *Răscoala*, apărut în 1933. Faptele sînt prezentate din unghiul tînărului literat ardelean Titu Herdelea, unul din personajele principale ale romanului anterior, *Ion*, care, strămutat în regat, este introdus îndată în diferite medii din lumea moşierilor, a arendaşilor, a presei, a politicienilor, a satelor cu toate categoriile lui şi vede cum, sub ochii săi, se ţese revolta cu o mie de chipuri. Influenţat poate de tehnica mai nouă a cinematografului, scriitorul deplasează obiectivul său asupra unui mare număr de scene particulare, mai ales în partea romanului consacrată povestirii răscoalelor, şi din aceste scene, văzute totdeauna cu adevăr, se încheagă atmosfera generală a ţării, curentul care o zguduie şi izbucneşte într-o mare explozie. Scriitorul este un unanimist, pictează adică sufletul colectiv şi stările de mulţime, aşa încît, în multe părţi ale povestirii sale, nu indivizii, ci grupurile sociale sînt personajele lui. Este deci un autor care şi-a însuşit unele din conceptele sociologiei moderne, făcute rodnice de el pentru scopurile viziunii literare. Stăpîneşte apoi o înţelegere a cauzelor profunde ale răscoalelor, pe care le recunoaşte în relaţiile de producţie, dar şi în unele din curentele ideologice ale vremii. A avut cel dintîi ideea să arate influenţa socialismului oraşelor în lumea satelor, în figura lui Petre Petre, fostul soldat, întîlnit mai întîi la Bucureşti, în atelierul unui cizmar socialist. Petre Petre va deveni, mai tîrziu, una din căpeteniile revoltei de la Amara. C. Dobrogeanu-Gherea arătase într-una din demonstraţiile celebre ale *Neoiobăgiei* sale, din 1911, răspunzînd preocupării oficiale de a descoperi instigatorii, că adevăratul instigator, a fost statul însuşi care, neavînd putinţa să împiedice răspîndirea ideologiilor înaintate menţinea totuşi relaţiile feudale de producţie. Vorbind de tineretul sătesc, chemat sub drapel, unde descoperă o altă perspectivă asupra lumii, dar este restituit apoi condiţiei sale iobage, Dobrogeanu-Gherea scrisese cu ironie :

„E clar ca lumina zilei că fostul sergent va deveni un revoltat, un revoltat sistematic, un conducător şi tălmăcitor al nemulţumirilor surde ale ţărănimii. Şi cu toate astea, cum s-au mirat guvernanţii — şi cu ce mirare sinceră ! — cînd la 1907 în capul revoltaţilor s-au găsit şefi de garnizoană şi, în special, foşti sergenţi din armată. Mare mirare !"

Este, cred, interesant pentru istoria literară, stabilirea acestei filiaţii între vederea gînditorului şi viziunea poetului. Iar această viziune, şi în cazul portretului lui Petre Petre, şi în alte cazuri, nu este niciodată simplistă. Scriitorul pătrunde adînc în jocul motivelor active în sufletul personajelor sale, coboară pînă la stările cele mai ceţoase ale conştiinţei lor şi arată aceeaşi cunoaştere a celor două lumi care se înfruntă într-un conflict hotărîtor. Scriitorul înţelege perfect drama satelor, dar chipul în care expiră povestirea sa, prin întoarcerea la moşie a tînărului Iuga, atît de deosebit de aprigul său tată, cu hotărîrea de a-şi reconstrui proprietatea şi cu bunăvoinţă filantropică pentru iobagii lui,

sugerează cititorului o cale a reformelor şi nu a revoluţiei, a schimbărilor radicale, pe care ţara trebuia să păşească după un singur deceniu din momentul în care romanul lui Rebreanu şi-a găsit atîţia cititori.

Dacă Liviu Rebreanu este un reformist, Cezar Petrescu este un tradiţionalist în marea lui frescă epică *1907* (1938), care începe cu amăgirea expoziţiei jubiliare din 1906, continuă cu un episod din viaţa adolescenţilor, înfăţişează apoi erupţia satelor în contrast cu agitaţia politicianistă, atît de neînţelegătoare a Capitalei, evocă violenţele răscoalelor în diferite puncte ale ţării şi termină cu revenirea la proprietatea sa a bătrînului moşier Iordache Cumpătă, ale cărui bunuri fuseseră cruţate de răsculaţii revoltaţi, aşadar, numai împotriva boierilor răi, nu şi a celor îndurători şi înţelepţi... Perspectiva socială a romanului lui Cezar Petrescu este deci limitată. Dar cunoaşterea ţării vechi, a tuturor împrejurărilor ei, este foarte întinsă şi puterea epică a povestirii nu se dezminte niciodată în romanul lui Cezar Petrescu, unul din cele mai importante ale literaturii lui 1907. Trebuie să revenim la *Ciulinii Bărăganului*, din 1928, ai lui Panait Istrati, o carte scrisă mai întîi în limba franceză, adusă apoi în limba noastră, într-o versiune elaborată de autorul însuşi, pentru a afla naraţiunea stărilor pregătitoare ale răscoalei, apoi izbucnirea ei, o naraţiune întreprinsă din unghiul sărăcimii, cu simpatii împărţite pentru ea, dar nu declarate cu stîngăcie, ci făcute să rezulte din situaţii şi caractere, din acel lirism învăluit care alcătuieşte atmosfera atît de cuceritoare a creaţiei lui Panait Istrati.

Este evident că întreaga creaţie literară anterioară a folosit scriitorilor care s-au oprit, în anii regimului popular, în faţa temei răscoalelor. Totuşi, noii scriitori manifestă o altă atitudine şi introduc puncte de vedere noi în aprecierea şi explicarea faptelor. Mai întîi, romancierii anului 1907, în noua perioadă, părăsesc poziţiile reformismului şi cu atît mai mult ale veleitarismului tradiţionalist. Ei nu mai pot lega nici o speranţă de fosta clasă stăpînitoare, pe care o prezintă în decadenţa ei, ca Zaharia Stancu în *Desculţ* şi V. Em. Galan în *Zorii robilor*, o decandenţă urmărită în procesul desfăşurării ei în mai multe generaţii ca în *Ion Sîntu* a lui Ion Marin Sadoveanu, o carte pe care n-o cunoaştem încă decît în fragmente, suficiente totuşi pentru a o putea pune în legătură cu romanul care i-a premers şi alcătuieşte cu el o unitate, *Sfîrşit de veac în Bucureşti*. Faţă de instantaneele literare contemporane răscoalelor şi chiar faţă de compunerile mult mai întinse din perioada de după 1920, noile romane au tendinţa să prezinte evenimentele anului 1907 ca pe o etapă din dezvoltarea modernă a ţării noastre şi, atunci cînd încep povestirea lor cu stări mai vechi, ele arată acea cuprindere mai largă şi mai adîncă a realităţilor sociale, pe care n-o poate aduce cu sine decît trecerea timpului şi progresele reflecţiei. Răscoala ţăranilor români din 1907 n-a fost, de altfel, decît un moment al frămîntărilor sociale din întregul răsărit al Europei, unde orînduirile semi-feudale în relaţiile dintre proprietarii pămîntului şi iobagii lor s-au menţinut multă vreme. Încă din 1911, C. Dobrogeanu-Gherea a atras atenţia asupra analogiei dintre răscoalele ţăranilor români şi ale celor ruşi, izbucnite cu o periodicitate asemănătoare cu aceea a crizelor economice

în ţările industriale. Gherea avea dreptate să respingă explicaţia oficială a răscoalelor ca efectul unei simple propagande ideologice. Această explicaţie acoperea cauza reală a răscoalelor şi întreţinea iluzia comodă şi profitabilă că nu modificarea profundă, structurală, a raporturilor dintre proprietari şi ţăranii săraci poate îndepărta pe viitor răscoalele, ci simpla arestare a instigatorilor.

În 1907 exista în ţara noastră, o mişcare socialistă organizată care lupta împotriva tuturor formelor exploatării şi avea înscrisă, în programul ei, problema ţărănească. Am văzut, în cursul acestei expuneri, rolul presei, al publiciştilor, al scriitorilor şi artiştilor legaţi de mişcarea muncitorească, în desfăşurarea răscoalelor. Documentele publicate de curînd au împrospătat apoi amintirea contribuţiei muncitorimii în acele evenimente, care, de altfel, nu era necunoscută contemporanilor, după cum o dovedeşte urmărirea presei timpului, răsfrîntă şi într-una din scrisorile lui Caragiale. Toată această componentă a răscoalelor lipseşte însă cu totul din naraţiunile anterioare, dar ocupă un loc destul de întins în noile romane, ba chiar deţine o situaţie centrală în *Zorii robilor* ai lui V. Em. Galan, unde întreaga naraţiune se încheagă în jurul episodului atît de semnificativ al acţiunii ceferiştilor de la Paşcani. Cunoaşterea adîncă a stărilor, înţelegerea lor în legături întinse, de timp şi spaţiu în complexitatea lor mai bogată sînt trăsături comune ale noilor romane ale răscoalelor, cadrul general care cuprinde o diversitate de temperamente, de viziuni, de mijloace. Zaharia Stancu narează din propriul lui trecut, cu apropierea memorialistică faţă de faptele narate şi deci cu o tensiune afectivă eliberată în viziunea unor mici scene, însumate răbdător. Fiecare episod aduce contribuţia lui infinitesimală la întregirea totalităţii monumentale, o particularitate care revine şi în frazarea scriitorului, cu adaosurile, cu retuşările ei succesive, cu refrenele care dau adeseori debitului său caracterul unei poeme în proză. Perspectiva asupra întîmplărilor povestite nu se produce din mijlocul lor, la Galan, la Ion Marin Sadoveanu, ci de deasupra, din punctul de observaţie al epicului obiectiv. Din această împrejurare rezultă uşurinţa acestor scriitori de a schimba mediul observaţiilor lor şi de a compune prin alternarea momentelor aparţinînd diferitelor fire ale naraţiunii. Totuşi, Galan pare a cunoaşte mai bine mediul rural şi oamenii simpli, în timp ce Ion Marin Sadoveanu arată o deosebită cunoaştere a mediilor urbane şi a psihologiilor complicate, uneori tenebroase. Ambii scriitori evocă cu mijloace de artişti plastici, înmulţind portretele, peisajele, scenele de interior şi de moravuri.

Tuturor acestora li s-a adăugat, în Tudor Arghezi, nu numai un martor al evenimentelor, cum după o jumătate de secol se mai găsesc cîţiva, dar şi unul care a participat la ele, ca publicist luptător. Tudor Arghezi nu-şi organizase niciodată poeziile sale în cicluri, aşa cum a făcut-o în urmă prin opere ca *1907* şi *Cîntare omului*. Este în aceste cicluri de poeme o trecere către o artă de compoziţie, cu infiltraţii epice, remarcabilă în opera lui Arghezi. Poetul scrie din rîndurile ţărănimii răsculate, întrebuinţînd formele **la noi** şi **la noi în casă**, punînd să vorbească pe unul din personajele răscoalei sau compunînd în versuri populare, ca şi cum ar înregistra cîntecul apărut atunci. Alte-

ori schimbă procedeul şi reproduce rapoartele şi telegramele prefecţilor şi ale miniştrilor sau înjghebează scene, dialoguri şi portrete, văzute însă din acelaşi unghi. Deşi firul narativ nu este accentuat de poet, se poate urmări totuşi, în ciclul *1907*, o succesiune care reproduce pe a faptelor, de la izbucnirea răscoalelor, pînă la represiune, la procesele în faţa juraţilor, pînă la liniştea sinistră, lăsată peste ţară, o dată cu ultimul bubuit de tun. Scriind din unghiul ţărănimii, nu cu simpatii pentru ea, ci propriu-zis din sufletul ei, în limba ei cu multe forme şi elemente regionale de vocabular, Arghezi dezvoltă poziţia aceasta într-o artă, a cărei forţă provine din felul drastic al formulărilor, din alăturarea neaşteptată a cuvintelor, sporită prin dislocarea orală a unităţilor sintactice, din dramatismul situaţiilor, văzute pe-alocuri cu umorism crud. Este sigur că ciclul *1907* dezvoltă linii de direcţie şi mijloace prezente în opera anterioară a poetului, dar pe care acesta le duce acum pînă la una din tensiunile lor cele mai mari şi pînă la forma lor cea mai combativă.

Artele plastice au însoţit tot timpul creaţiile literare consacrate răscoalelor. Romanul lui L. Rebreanu inspiră pe pictorul Nicolae Mantu, un artist din vechea generaţie cu puternice orientări sociale, care desenează schiţa în cărbune *Răscoala* şi pictează pînza *Din ordin*, o scenă de execuţie a ţăranilor. B. Schweitzer-Cumpăna, care în cursul lungii sale cariere s-a oprit cu predilecţie asupra tematicii rurale, a pictat de curînd o scenă a răscoalelor, cu reliefări portretistice ale ţăranilor grupaţi în masă. Petre Marin Constantin pictează un moment din întîlnirea răsculaţilor cu armata în pînza *Nu trageţi*, Gh. Savu evocă *Iobagii* şi Aurel Jiquide compune un întreg ciclu de desene sub titlul *1907*. Oprindu-se mai multă vreme asupra temei răscoalelor, Corneliu Baba pictează mai multe capete de ţărani şi o foarte remarcată compoziţie, *Odihnă la cîmp*, cu o femeie stăpînită de o adîncă şi concentrată durere, care veghează somnul bărbatului ei istovit şi a pruncului lor nevinovat. Artistul a conceput aceste lucrări ca pe nişte studii pentru 1907, a dat adică fragmentele unei lucrări mai întinse, în curs de formaţie. Grupuri sculpturale au prezentat, în ultimele expoziţii, Lelia Zuaf, Covalski şi Naum Rîmniceanu. Tema răscoalelor continuă deci a preocupa pe artiştii plastici care, ca şi colegii lor scriitori, adîncesc necontenit semnificaţia şi menţin amintirea uneia din cele mai profunde zguduiri ale istoriei noastre contemporane.

Introducere la o antologie a prozei românești

Antologia de proză înfățișată cititorilor de limbă franceză spicuiește într-unul din domeniile cele mai atașante ale literaturii române. Sînt cîteva decenii de cînd, într-un discurs academic, Duiliu Zamfirescu punea problema dacă este mai caracteristică pentru sufletul și inspirația română producția lirică, aceea care a dotat pe români cu doinele lor, sau producția lor narativă, aceea a basmelor și a baladelor. Părerile au putut fi împărțite, Duiliu Zamfirescu însuși arătînd preferința sa pentru arta narativă a românilor, expresia sufletului lor eroic și luptător, sufletul de care poporul român trebuia să aibă mai multă nevoie în împrejurările noi ale istoriei.

Psihologia popoarelor este o știință cu totul conjecturală și nu este posibil ca soluțiile ei să rămînă libere de subiectivismul tendințelor și preferințelor personale. Astăzi, după aproape o jumătate de secol de la discursul lui Duiliu Zamfirescu, problema acestuia nu ni se mai pune în aceiași termeni, dar nimeni din cîți consideră ansamblurile largi nu poate să nu constate, la români, vechimea și trăinicia darului lor de a povesti. Baladele populare, cele prin a căror culegere începe încă din secolul al XVIII-lea știința folclorului la popoarele din apusul Europei, în timp ce cîntecul lor viu amuțește în toată această parte a lumii, își păstrează vivacitatea la români. Cineva povestea deunăzi că la o nuntă țărănească din valea Dunării, lăutarii au cîntat trei zile în șir în fața auditorilor fermecați balada meșterului Manole, a lui Corbea, a lui Jianu, a Kirei Kiralina. Dar deschideți aparatul de radio și prindeți postul București : veți asculta aproape cu siguranță

pe una din cîntăreţele sau cîntăreţii români debitînd în recitativ, cu acompaniament de strune, una din acele balade prin care veacurile foarte îndepărtate îşi trimit către noi mesajul lor.

Dacă în fruntea unei antologii a prozatorilor români din ultimul secol se cuvine a se vorbi despre talentul narativ al poporului întreg, împrejurarea se explică prin faptul că scriitorii care au dat acestui talent formele organizării lui artistice mai înalte, au recurs adeseori la tezaurul de motive al epicii populare. Despărţirea de popor, părăsirea substraturilor, nu s-a produs niciodată la scriitorii români. Astăzi încă nu ne mirăm de loc cînd legenda meşterului Manole sau a Kirei Kiralina revine într-o naraţiune sau într-o dramă modernă. Plăcerea simţită de popor în ascultarea unei legende cunoscute a rămas la noi caracteristică publicului literar întreg. Poporului îi place să se povestească pe sine, să-şi regăsească vechile întîmplări. Publicarea, în epoca mişcării revoluţionare de la 1848, a vechilor cronici, circulante pînă atunci numai în versiuni manuscrise, a fost un eveniment literar cu mari repercusiuni. Eminescu a caracterizat mişcarea de la 1848 drept un moment *„naţional"*. Aşternînd temeliile democraţiei burgheze, românii doreau să se priceapă mai bine pe ei înşişi şi să dea înnoirii lor sociale soliditatea rădăcinilor profunde. În aceste împrejurări a venit să se insereze, pentru a le sprijini, influenţa romanului şi a povestirii istorice romantice. Toată Europa citea atunci pe Walter Scott şi pe emulii lui din generaţia următoare, pe Victor Hugo, pe Puşkin, pe Merimée. Proza românească începe şi ea cu o perioadă a nuvelei istorice, o dată cu Constantin Negruzzi şi cu Al. Odobescu. Acesta din urmă declara cu modestie că scenele lui istorice continuă linia lui Negruzzi. Şi, în adevăr, la acesta din urmă semnalăm prima consecinţă literară de seamă a răsunetului obţinut de vechile cronici ale veacului al XVII-lea în generaţia care pregătea revoluţia de la 1848. *Alexandru Lăpuşneanul* a lui Constantin Negruzzi atinge dintr-o dată simplitatea, netezirea contururilor, concentrarea dramatică a unei creaţii mature. Cînd o citim, nu putem să nu reflectăm că dacă, prin tema ei, nuvela lui Negruzzi se leagă de ciclul tematic al romantismului, mijloacele scriitorului sînt mai degrabă cele ale unui artist clasic. Negruzzi narează un conflict tipic al feudalităţii româneşti, în care instabilitatea domniilor dădea din cînd în cînd poporului ocazia să-şi strige protestul. Dar povestind sîngeroasele întîmplări din timpul lui Alexandru Lăpuşneanu, scriitorul pune în scenă oameni, urmăreşte cu mare exactitate raporturile lor pasionale, dar se lasă mai puţin preocupat de evocarea pitorescului în ambianţă, categoria romantică atît de folosită de Odobescu. Negruzzi era, în adevăr, un artist clasic, un moralist, după cum o arată restul operei sale, unde portretul, scena de moravuri contemporane, amintesc uneori arta unui La Bruyère.

Naraţiunea istorică reţine pînă tîrziu pe scriitorii români. În cadrul ei apare şi unul din primele romane româneşti, *Ciocoii vechi şi noi* al lui Nicolae Filimon, publicat în revista sa de Al. Odobescu, conştient îndată de însemnă-

tatea acestei opere. Filimon, muzicant şi gazetar la Bucureşti, nu-şi mai alege subiectul din lumea vechilor cronici, ci din aceea, îndepărtată abia cu o jumătate de secol de data compunerii romanului său, a societăţii fanariote pe care multele ei vicii o duseseră cu paşi repezi către disoluţie.

Arivismul social, totdeauna mai acut într-o vreme care se pregăteşte să-şi schimbe orînduirea, creează atunci, pe la începutul secolului al XIX-lea, sub domnia ultimilor principi fanarioţi, o lume de vînători îndrăzneţi şi fără scrupule ai norocului, gata să acapareze puterea publică. Este lumea „*ciocoilor*", floră putredă a unui Orient voluptos şi descompus. Pe la 1860, inteligentul Nicolae Filimon priveşte în jurul său, măsoară cu priviri scrutătoare trufia noilor politicieni, şi ca bucureştean, care trăise el însuşi epoca prefacerilor şi deţinea amintirile bătrînilor, evocă originile sociale ale mărimilor zilei. Succesul din epocă al „*Ciocoilor*" provine din intensitatea fascicolului de lumină proiectat de pătrunzătorul scriitor asupra unui trecut apropiat şi hotărîtor pentru evoluţia ulterioară a ţării.

Filimon moare înainte de a fi atins bătrîneţea. Dar nu este curios că figura lui revine oarecum, în generaţia următoare, în aceea a lui I. L. Caragiale? Acesta, coborîtor dintr-o familie de oameni de teatru, vine şi el la Bucureşti pentru a face gazetărie şi literatură. Cîţiva contemporani ne-au povestit apariţia tînărului foarte viu, foarte mobil, extraordinar de locvace, apărut de la o vreme în lumea teatrelor, a redacţiilor, a cafenelelor literare. Acest tînăr se pregătea să devină un geniu. O jumătate de secol după moartea lui, Caragiale se bucură astăzi de o notorietate universală. Operele lui sînt traduse în multe limbi şi comediile lui sînt jucate pe nenumărate scene ale lumii. Gloria postumă a lui Caragiale este incontestabil meritată, căci puţini alţi scriitori români au exprimat cu mai multă forţă şi vigoare artistică realitatea socială a ţării noastre în ultimele decenii ale secolului trecut. Burghezia română s-a extins acum, a devenit o clasă socială numeroasă, din care se recrutează masa de manevră a politicienilor. Într-un rînd, în cea mai de seamă din comediile lui, în O *scrisoare pierdută*, Caragiale creează un simbol zguduitor în personajul căruia nu-i dă nici un nume, indicîndu-l numai cu denumirea oarecum generală: *cetăţeanul turmentat*, martorul perplex al comediei politice din juru-i, desfăşurată spre abrutizarea lui. *Comediile* fac parte din prima perioadă a creaţiei lui Caragiale; cea de-a doua este marcată de *momentele* lui, schiţe narative cu mare dezvoltare a dialogului, unde scriitorul a dat măsura puterii lui de a crea tipuri şi de a nota toate formele limbii vorbite de contemporani, manifestarea unei genialităţi lingvistice cu repercusiuni asupra întregii arte narative a scriitorilor ulterior. *Momentele* urmăresc evoluţia socială şi politică a ţării pînă în pragul răscoalelor ţărăneşti din 1907. Caragiale a mai fost martorul acelei dureroase revulsii a ţării pe care a explicat-o, în pagini de mare profunzime. Menţinîndu-se în cadrele ei, Antologia nu spicuieşte din această parte a operei lui Caragiale, ci din aceea care evocă fondul sănătos al ţării. În *La Hanul lui Mînjoală*, un tînăr din lumea micilor proprietari de ţară, aşteptat de o logodnică, poposeşte într-un han al vremii şi se desparte

acolo de tinerețea lui. Vuietul unei naturi violente, marea vitalitate a oamenilor trăind încă într-o lume patriarhală și într-un univers învecinat pentru ei cu misterul și supranaturalul, dau acestei povestiri a lui Caragiale un farmec care nu poate fi uitat.

Începînd cu scriitorii de origine rurală, care se fac cunoscuți în jurul anului 1880 și curînd după acest moment, proza românească dobîndește o direcție nouă, plină de rezultate fecunde. Reprezentantul cel mai de seamă al curentului stă chiar la începuturile lui : este Ion Creangă, preot defrocat care, într-o carieră literară scurtă, înscrie unul din capitolele cele mai perfecte ale prozei românești. Creangă își povestea și basmele și istoriile sale, înainte de a le scrie, spre hazul concetățenilor lui ieșeni, între care se găseau mari intelectuali, universitari și amatori de povestiri savuroase pe care le spunea ca nimeni altul, care îl priveau ca pe un fenomen extraordinar al unei naturi primitive. Se amintește totdeauna și despre prietenia lui cu Mihai Eminescu, cel mai mare poet liric al românilor, fire reflexivă și adînc cultivată. Cei doi prieteni atît de legați, întruchipau în amiciția lor ceva ca aspirația naturii către cultură și ca nostalgia acesteia către natura regeneratoare. Abia după ce opera lui Creangă a fost studiată în timpul unei generații întregi, s-a putut vedea că omul considerat de boierimea ieșană ca un primitiv, a fost în realitate unul din artiștii cei mai rafinați ai vremii sale. Fiecare articulație a gîndirii, fiecare cuvînt în narațiunile lui Creangă, dobîndesc însemnătatea unui document de neînlocuit încît comentariul operei uimitoare evoluează oarecum firesc spre glosa lingvistică și estetică. Un francez, Jean Boutière, a dat acum cîteva decenii, pe aceste baze, o teză substanțială asupra lui Creangă, o lucrare vrednică a fi studiată și pentru cunoașterea lumii de motive a povestitorului moldovean. Prin aceste motive, creația lui Creangă se leagă cu tot folclorul Europei răsăritene, mai ales cu folclorul rus. Dar povestind basmele sale, Creangă punea în animalele sau în ființele lor fabuloase elementele psihologice ale țăranului român, așa cum îl adusese pînă în vremurile moderne străvechea lui viață istorică, așa încît critica a putut observa, cu bună dreptate, că aceste basme sînt de fapt nuvele ale unui realism social și psihologic. Este foarte greu de vorbit despre sursele literare ale lui Creangă, deoarece știm foarte puțin despre cultura lui și, după cît se pare, fostul seminarist pregătit pentru a deveni preot de țară nu avea o cultură prea întinsă, încît formula lui de artă atît de modernă, cu tot arhaismul temelor, reprezintă rezultatul surprinzător al unei evoluții personale și spontane. În cîteva rînduri povestitorul a renunțat la tematica basmelor și atunci el și-a povestit copilăria cu o bună dispoziție extraordinară sau a dat povestiri din viața satelor și tîrgurilor lui moldovenești, ca în acest *Moș Nichifor Coțcarul*, reprodus aici, unde bătrînelul Nichifor, bonom șiret, ducînd cu căruța lui pe răsfățata evreică Malca la părinții ei dintr-un tîrg apropiat, pe un drum de pădure, o face pe aceasta să descopere plăcerea și pe el însuși o tinerețe, pe care ar fi putut-o crede pierdută. Umorul lui Creangă care parcurge în opera întreagă trepte felurite, începînd cu rîsul rabelaisian al basmelor, atinge aici surîsul aluziv, pe care sănătatea oamenilor și a simțirilor îl salvează de licență.

După Creangă, după ardeleanul Ion Slavici, scriitor preocupat de problema morală a omului, înrudit uneori prin tematică cu marele lui contemporan, dar fără să dispună de splendoarea verbală a acestuia, proza românească îşi trage seva ei, timp de cîteva decenii, din observaţia vieţii satelor, cu sentimente de participare emoţionantă pentru soarta oamenilor din acel mediu. Duioşia socială este absentă din opera lui Creangă, marele clasic, atît de ancorat în lumea lui, încît el nu putea nutri pentru ea sentimente neliniştite. Noul curent al realismului popular este susţinut de intelectuali de provenienţă rurală, dar rupţi de lumea satelor şi înţelegînd să-şi plătească îndatoririle prin susţinerea aspiraţiilor acestora. La originea noii directive stau A. Vlahuţă şi Barbu Delavrancea. Vlahuţă se formează sub influenţe socialiste, propagate de revista *Contemporanul* şi de criticul ei, C. Dobrogeanu-Gherea. Se dezvoltase între timp şi începuse să se organizeze conştiinţa de clasă a ţărănimii muncitoare, rămasă încă în condiţia iobăgiei medievale. După 1880 încep să se aprindă, în diferite puncte ale ţării, focuri ale revoltei. Vlahuţă este prozatorul momentului, în numeroasele schiţe subliniate de lirismul lui populist. În romanul lui, în *Dan,* scriitorul se figurează oarecum pe sine, ca pe intelectualul răzleţit de lumea lui de-acasă şi neasimilat de mediul marilor oraşe, în a căror burghezie şi lume de mari proprietari trăiau opresorii fraţilor şi părinţilor lui : eroul apune în melancolie şi demenţă. Barbu Delavrancea este prozatorul aceluiaşi moment social, ca şi A. Vlahuţă, prietenul şi emulul lui de totdeauna. Aceeaşi emoţie socială la ambii scriitori, acelaşi fel de a-şi simţi destinul de intelectuali trăind drama despărţirii de poporul din care se ridicaseră, împreună cu remuşcarea de a nu fi fost tot timpul alături de el. Dar la Delavrancea, care suferă la un moment dat influenţa naturaliştilor, tablourile sînt mai sumare şi atenţia lui este mai solicitată de aspectele maladive în destinul intelectualului azvîrlit, prin dezadaptare, pe ţărmurile nebuniei. Din aceeaşi sursă naturalistă apare şi estetismul lui Delavrancea, aspiraţia lui de a picta prin cuvinte, bogatul lui imagism, care şi-a găsit apoi atîţi imitatori. Programul populist al lui Vlahuţă şi Delavrancea nu s-a dezvoltat cu toată consecinţa. După despărţirea lui de socialişti, Vlahuţă evoluează spre un naţionalism, care nu avea de recomandat poporului decît revenirea la tradiţii, la vechea cultură a feudalităţii româneşti. Şi cu toate că, în timpul răscoalelor din 1907, onestitatea profundă a scriitorului îl face să regăsească, în poezia intitulată cu această dată fatidică, accentele energice ale revoltei îndurerate şi ale premoniţiei, actul acesta literar rămîne fără urmări, şi cariera lui Vlahuţă alunecă atunci rapid către declinul ei. Delavrancea termină ca poet dramatic, dînd trilogia nu lipsită de măreţie, consacrată lui Ştefan cel Mare şi epocii frămîntate de după moartea lui, după ce revizuindu-şi şi concentrîndu-şi arta literară, eliminînd abundenţa lui imagistică mai veche, dă realizarea lui nuvelistică cea mai de seamă în *Hagi Tudose,* pictură a unui mediu negustoresc, păzit de făţărnicia lui bigotă, — în care apare şi creşte, devastatoare, teribila vocaţie a avariţiei, sugerată de atîţi alţi poeţi ai burgheziei. Nu putem urmări aici întreaga proză românească în epoca următoare lui Vlahuţă şi Delavrancea, dar despre unul din reprezentanţii curentului întreg, despre Ion Al. Brătescu-Voineşti, ca despre scriitorul ajuns la un

moment dat la notorietatea şi favoarea publică cea mai întinsă, trebuie spus ce datorește el înaintașilor și ce îl desparte de ei. Tipul dezadaptatului, coborît din galeria de tablouri a lui Vlahuţă şi Delavrancea, a fost tratat în multe versiuni de Brătescu-Voinești, dar — împrejurare curioasă însă nu lipsită de explicaţii — dezadaptatul acestui nou scriitor nu mai este intelectualul de extracţie rurală, ci boierul pierdut în grosolănia și răutatea lumii burgheze. Această mutaţie a motorului arată în chip interesant cum putea fi interpretată critica burgheziei într-un moment în care forţele reacţiunii se găseau într-o nouă acţiune de regrupare a lor. Altfel, Brătescu-Voinești este un povestitor plin de simplitate și căldură, vede oamenii și situațiile în legăturile lor, transcrie cu mare adevăr vorbirea personajelor, și în bucăți precum *Călătorului îi șade bine cu drumul*, pune la contribuţie acel sănătos umor popular, care făcea parte din formula talentului său.

Întreaga experiență literară a prozatorilor români din secolul al XIX-lea se integrează, se îmbogăţeşte şi se desăvîrşeşte în creaţia lui Mihail Sadoveanu. Acest mare scriitor care, în vasta lui operă, a dat un loc amintirilor, ca şi cunoaşterii de sine, ne-a indicat el însuşi izvoarele sale în poezia populară, în vechile cronici, în poezia lui Eminescu, în povestitorii curentului naţional şi popular al ultimului secol. Consacrat de timpuriu lucrărilor literare, dar preferind tumultului capitalei viaţa în micile tîrguri moldoveneşti şi aproape de pămîntul, de apele și colinele ţării dintre Prut și Carpați, unde și-a petrecut copilăria, Mihail Sadoveanu este un om profund ancorat în realitatea ţării, pe care a făcut-o să trăiască încă o dată, în nenumăratele pagini, ca natură, ca istorie, ca frămîntare a prezentului. Vînător şi pescar în permanentă migraţie, coborînd din poienile Carpaţilor, unde pîndește cocoșul sălbatic, pînă în bălţile Dunării şi în Deltă, unde îşi azvîrle mrejele, Sadoveanu a adunat impresiile unei geografii poetice a ţării, a tuturor regiunilor ei, susţinută printr-un dar al evocării, care îi acordă calitatea unuia din cei mai de seamă poeţi ai naturii din literaturile moderne. În cursul unei existenţe foarte mobile, el a strîns şi nenumărate observaţii asupra oamenilor, mai ales asupra acelora din clasele populare, înţeleşi de el ca cineva din mijlocul lor, cu acele sentimente de participare, prin care dobîndesc expresie durerile și aspiraţiile poporului întreg. Nimeni nu a evocat cu o putere, egală cu a lui, pe ţăranul român, mai ales pe ţăranul moldovean, aşa cum l-au format veacurile, ca pe deţinătorul unei culturi morale, a unui adevărat umanism popular, devenit manifest în tactul, în fineţea, în formele pline de politeţe ale vorbirii lui împodobite și înțelepte. Alături de farmecul naturii, acel al verbului, rafinat în multe secole de sociabilitate, stau la baza încîntării cu care citim operele marelui scriitor. Din vechile cronici, îndelung studiate de el, Sadoveanu a extras elementele romanelor sale istorice, fresce grandioase ale luptelor date în epoca feudalităţii, de poporul care trebuie să-și apere, în împrejurările cele mai grele pentru el, independenţa şi fiinţa naţională. Sadoveanu nu s-a închis în paseism romantic, ci a continuat să studieze viaţa populară în fazele ei recente și cînd, după ultimul război, ţara s-a angajat pe drumuri noi, scriitorul a descris tipurile sociale, ivite atunci printre ţărani şi muncitori şi a fixat momentul în care s-au aşternut temeliile orînduirii de azi a ţării.

Din aceeaşi generaţie cu Sadoveanu, dar reprezentînd o direcţie literară deosebită şi oarecum un temperament opus, este Tudor Arghezi. Coborîtor din ramura românilor din stînga Oltului, acolo unde ţărănimea dăduse efectivele trupelor rebele ale lui Tudor Vladimirescu, căpitanul răsculaţilor care în 1821 au întrerupt domnia prinţilor fanarioţi, Arghezi a trăit o tinereţe zbuciumată, în care se înscrie un episod monacal, apoi anii de rătăcire în Elveţia şi Franţa. Înapoiat în ţară şi instalat la Bucureşti ca jurnalist şi scriitor, Arghezi nu se ataşează nici uneia din direcţiile şi revistele literare ale vremii. Visează să le creeze pe ale sale şi, pînă tîrziu, dă la iveală cîte o publicaţie periodică, de cele mai multe ori pentru scurte intervale de timp, a căror notorietate se răspîndeşte mai ales în cercurile literare. Îndrăzneala inspiraţiei şi a mijloacelor lui de expresie, în proză şi versuri, se opune la început popularităţii lui. Limba română intră, sub pana lui Arghezi, într-un proces de transformări îndrăzneţe : lexicul lui primeşte cuvinte neselectate pînă atunci de convenţia poetică, sintaxa lui dislocă legăturile prestabilite dintre elementele frazei şi le introduce în configuraţii noi, surprinzătoare. Este un artist narativ în luptă cu societatea şi vremea lui, cărora le spune, în pagini portretistice şi pamfletare, adevăruri caustice. De aci el trece la accente pline de suavitate, mai ales cînd evocă lumea copiilor, a florilor, a animalelor domestice, a gîngăniilor, cu care îl leagă simpatia sa pentru tot ce este umil, graţios şi pur. Numai atunci se suspendă în sufletul lui Arghezi căutarea neliniştii, zbuciumul conştiinţei lui asaltată de îndoieli, de dezgust, de revoltă. Sadoveanu trăieşte în pacea augustă a unităţii lui cu natura, cu viaţa întreagă a poporului. Arghezi caută cu înfrigurare dureroasă această unitate. Dacă deosebirea stabilită de Schiller între artiştii *„mari“* şi *„sentimentali“* a fost justificată vreodată de comparaţia unor poeţi contemporani, aceasta se întîmplă în cadrul alăturării lui Sadoveanu de emulul său Tudor Arghezi. Dar vorbind despre acesta din urmă ca despre un *„sentimental“*, trebuie să dăm neapărat cuvîntului un sens mult lărgit, căci rareori a existat un pact mai rezistent la sugestiile sentimentului necontrolat, mai lucid şi mai amar, cu o mai mare dezvoltare a inteligenţei critice şi apreciative. Astfel înzestrat şi orientat, Arghezi se asociază cu scriitori de formaţie sau de simpatii socialiste şi, împreună cu ei, creează un grup din care sînt proiectate multe lovituri de catapultă către cetăţuia orînduirii din vremea lor.

Din aceeaşi grupare cu Tudor Arghezi fac parte N. D. Cocea, pamfletar şi luptător politic în rîndurile socialismului, Gala Galaction, preot şi profesor de teologie, traducător al *Bibliei* dar nu mai puţin publicist militant şi prozator cu operă întinsă. N. D. Cocea şi-a dat partea cea mai remarcabilă a contribuţiei lui în pagini pamfletare, sprijinite nu numai de un temperament fugos dar şi de o concepţie bine legată pe care o confruntă, ca ziarist politic, cu toate evenimentele vremii. Multele lui lupte l-au făcut să ajungă relativ tîrziu la creaţia literară în marile genuri şi atunci, în romanele sale, a dovedit nu numai cunoaştere a societăţii româneşti din vremuri mai vechi şi mai noi, dar şi un memorabil dar de povestitor. Gala Galaction a reprezentat sinteza tematicii tradiţionale cu mijloace moderne de artă în multe povestiri, nuvele şi romane, al căror subiect îl alege din fazele ceva mai apropiate ale istoriei

românilor, dar înainte de eliberarea lor de sub jugul otoman, sau din epoca modernă, printre oamenii de la ţară, preoţi şi tîrgoveţi. Născut în cîmpia Dunării, într-o familie de negustori adeseori pe marile drumuri ale Peninsulei Balcanice, Galaction repune în opera lui unitatea acelei lumi, unde popoarele s-au amestecat de atîtea ori şi, în lupta împotriva opresiunii turceşti, au avut un destin în atîtea privinţe comun. Această sferă de motive s-a întrupat în opera lui Galaction prin mijloacele unui imagism bogat, printr-un fond de neologisme sporit de bogata lui cultură, prin frecventul apel la alegoria filozofică şi morală, ca în psalmi şi în retorica religioasă. Dacă neliniştitul Arghezi nu este nici el străin de problematica religioasă, ca un căutător care suportă asalturile îndoielii şi sucombă adeseori sub prăbuşirea credinţelor lui, Galaction se bucură de posesiunea liniştită a acestora. De aci şi, mai cu seamă, din izvorul profetismului provine fondul umanitar al creaţiei lui, prin care a găsit drumul simpatiei cu masele muncitoare moderne, devenind luptător şi purtător de steag în rîndurile lor, împreună cu prietenii lui, cu Tudor Arghezi şi N. D. Cocea. Cînd, aşadar, după 23 August 1944, românii au intrat în noua fază a istoriei lor, aceşti trei scriitori s-au găsit alături de aspiraţiile poporului şi l-au însoţit cu fidelitate în luptele lui.

După primul război mondial, cînd românii au ajuns la unitatea naţională şi cînd, în noile împrejurări, viaţa lor socială atinsese o complexitate sporită prin dezvoltarea claselor şi înmulţirea contradicţiilor dintre ele, s-a simţit nevoia creării unui nou instrument literar, capabil să cuprindă şi să exprime noua realitate. Acest instrument literar a fost romanul realist de mari proporţii. Sfîrşitul veacului anterior şi perioada următoare dăduseră numeroase romane, printre care cele ale lui Duiliu Zamfirescu, legate ciclic, după schema naturalistă a istoriei unei familii, descrisese procesul de decadenţă a vechii boierimi şi apariţia unei lumi noi de exploatatori grosolani şi rapaci. Critica societăţii era întreprinsă de Duiliu Zamfirescu în romane ca *Viaţa la ţară*, *Tănase Scatiu* şi altele, dintr-un unghi aristocratic. Problema se punea acum, după sfîrşitul primului război mondial, în alţi termeni, impuşi de dezvoltarea şi organizarea claselor sociale laborioase, a ţărănimii şi a muncitorimii. Scena literară este ilustrată acum de Liviu Rebreanu, un scriitor venit din Transilvania subjugată, încă dinaintea primului război şi care atrăsese atenţia prin nuvele ţărăneşti sau din mediul proletariatului necalificat al oraşelor, care, faţă de tematica tradiţionalistă tratată în spiritul simpatiei populiste, caracteristică pentru toată producţia din jurul lui Vlahuţă, marca un contrast izbitor. Rebreanu este un observator lucid, fără iluzii, neînfricoşat de scena tare sau crudă. Ţăranii lui sînt „*proştii*" stîngaci în mediul civilizaţiei nu pentru ei făcută. Aceşti „*proşti*" suportă averile administraţiei, ca ale unei puteri stăpînitoare peste un popor subjugat. Intrarea Transilvaniei în unitatea de stat a românilor punea problema mijloacelor care asiguraseră în cele mai defavorabile circumstanţe istorice, persistenţa ca naţionalitate a ţărănimii ardeleneşti. În *Ion*, Rebreanu dă răspunsul acestei întrebări, descriind puterea instinctelor în eroul lui ţăran. Viziunea lui Rebreanu este esenţial naturalistică şi cu toate

că pe măsură ce creaţia lui înaintează, înţelegerea vieţii sociale se extinde şi se adînceşte, preferinţele lui de psiholog îl fac să studieze laturile umbrite ale conştiinţei, irupţiile catastrofale ale unor reprezentări refulate, cazuri de degenerescenţă. Românii din Transilvania fuseseră aduşi să lupte, în timpul primului război mondial, împotriva fraţilor din ţara veche şi situaţia aceasta produsese conflicte tragice, ca acela din *Pădurea spînzuraţilor*, unde eroul care asistă, la începutul povestirii, la scena spînzurării unui camarad ceh, o altă victimă a luptelor naţionale din vechea monarhie habsburgică, este dus ca de o putere irezistibilă către reproducerea aceluiaşi destin. Trecuseră abia două decenii de la marea comoţie socială a răscoalelor ţărăneşti din 1907, producătoarea unei bogate literaturi, dar încă nu a marii lor fresce epice. Rebreanu o dă în *Răscoala*, unde alternează scenele din lumea satelor, a moşierilor şi a administraţiei care reprimă revolta cu brutalitatea unor armate într-un teritoriu străin. În toate romanele sale, Rebreanu dispune de un bogat material de observaţii, manifestă înţelegerea cea mai adîncă a ansamblurilor sociale şi a factorilor activi în mijlocul lor, prin naraţiuni, desfăşurate pe mai multe planuri, solid construite şi motivate.

Exemplul lui Rebreanu a stimulat întreaga producţie epică în epoca de după 1920. Noul stat al României mari înşelase speranţele acelora care, în tranşeele războiului, nutriseră visurile noii vieţi publice, libere de servituţile trecutului. Camil Petrescu, care dusese viaţa acelor tranşee, trăieşte acum drama intelectualului, devenit inutil într-o lume unde el proclamă în zadar drepturile inteligenţei. Scriitor pătrunzător şi ingenios, om de idei, Camil Petrescu creează metode noi ale analizei prin care spaţiile vide ale naraţiunii tradiţionale se umplu cu o materie de observaţii noi şi subtile, o metodă înrudită cu a lui Marcel Proust, studiat de el în interesante pagini de critică. După revoluţia socială şi culturală, Camil Petrescu care se ataşase de noul regim, simte nevoia să coboare pe firul luptelor pentru libertate din trecut, cele care pregătiseră şi susţineau acum pe cele prezente, şi regăseşte, printre revoluţionarii de la 1848, figura înaltă şi pură a istoricului şi tribunului Nicolae Bălcescu, eroul romanului *Un om între oameni*, evocare a epocii în care se închegase democraţia burgheză şi se aşternuseră temeliile României moderne.

Toţi romancierii epocii de după 1920 se consacră studiului societăţii noastre în faza de pregătire a României contemporane. Înlănţuite după data întîmplărilor narate de ei, romanele acestor scriitori refac istoria ultimelor cinci sau şase decenii. Ion Marin Sadoveanu, care se face mai întîi cunoscut ca poet, dramaturg şi critic teatral, scriitor artist, dă, în *Sfîrşit de veac în Bucureşti*, tabloul capitalei noastre înainte de pragul secolului, cu o boierime care murea şi o aprigă burghezie grăbită să-i ia locul. Din rîndurile acesteia se ridică un tînăr, care se instruieşte şi se purifică prin înţelegerea frămîntării din juru-i, ecourile revoluţiei ruseşti din 1905, transmise prin rebelii vasului *Potemkin*, refugiaţi în ţara noastră, răscoalele ţărăneşti din 1907, războiul. În al doilea roman al său, în *Ion Sîntu*, povestire a unei formaţii personale, un Bildungsroman după tipul creat de Goethe şi făcut popular pentru cititorii

moderni de Thomas Mann, I. M. Sadoveanu urmărește creșterea și înălțarea personalității unui tînăr intelectual, desprins din lumea lui burgheză, pentru a deveni receptiv la orînduirea socialistă, schițată la orizont.

Cezar Petrescu într-o vreme activa ca ziarist politic, se găsea într-o situație privilegiată pentru a înțelege desfășurarea evenimentelor în opera sa și creează astfel „*romanul cronică*". Cezar Petrescu fixează momentul aventurii politicianiste în împrejurările țării ieșite din război, o dată cu martorul ei îndurerat și aprehensiv, intelectualul curat, în privirile căruia se lămurește drama socială a vremii. Într-un moment al carierei sale, Cezar Petrescu simte nevoia să întregească seria istorică a faptelor înlănțuite către catastrofa vechii orînduiri. Și atunci el descrie, în romanul *1907*, forțele care urcau din adîncimea țării, pe care el le mai credea apte a fi zăgăzuite și îndrumate în vechea albie, prin boieri patrioți, ca ai trecutului, și prin intelectuali luminați. Critica socială a prezentului se asociază, la Cezar Petrescu, cu o doctrină conservatoare, ca la Balzac, în care, prin vastitatea anchetei sociale și prin monumentalul conștiinței, scriitorul român a recunoscut un model.

George Călinescu, istoric și critic literar cu operă întinsă, dă și el în *Enigma Otiliei* un roman cu implicații sociale, prin mulțimea tipurilor din vechea burghezie, surprinse cu o deosebită acuitate în lumea adeseori fantastică a decompoziției lor, lîngă care crește un tineret grațios și pur. Călinescu se oprește apoi în *Bietul Ioanide* la încercările țării în vremea care, între cele două războaie, o aruncă în pragul războiului civil. Un artist de geniu, un arhitect, care își pierde copiii în aventura teroristă a vremii, trăiește drama nerealizării lui în împrejurări atît de neprielnice. Voința de construcție dă vieții cuprins și finalitate și prin această voință se putea asigura țării viitorul ei. G. Călinescu dă acestei credințe, care era aceea a tuturor intelectualilor de bună credință în zilele sumbre din pragul celui de-al doilea război mondial, o întrupare în *Bietul Ioanide* al său, narațiune complexă nutrită mai ales din observația mediilor intelectuale, unde se împletesc toate speciile romanului modern, romanul social, psihologic și polițist.

Pentru Zaharia Stancu, cunoscut mai întîi ca poet, terenul de observație în *Desculț* este țărănimea din cîmpia Dunării, una din cele mai sleite de exploatarea totdeauna mai feroce în regiunile bogate ale țării. În lumea acestei țărănimi crește un copil prin a cărui optică sînt văzuți oamenii și stările de la începutul secolului, din timpul răscoalelor și de acei țărani, o societate istovită și sălbatică, în care clocotește revolta. În *Rădăcinile sînt amare,* lumea observată este a politicii și afacerilor, cu raportări de cronică la epoca de după primul război. Romanele lui Zaharia Stancu, unele din cele mai citite și mai deseori traduse, se însumează din materia notației infinitesimale, într-o narațiune orală, cu retușări continue ale exprimării și adeseori cu o frezare ca a poemelor în proză.

Romanele lui Zaharia Stancu au apărut în anii regimului popular, dar formația scriitorului s-a produs mai înainte și stă în legătură cu curentele criticii sociale din acei ani. Tot atunci apar primii scriitori care stabilesc legătura cu mișcarea muncitorească. Unul din ei este Alexandru Sahia, mort

tînăr în focul luptelor (combats) sale, dar nu mai înainte de a fi dat primele atestări ale mentalităţii revoluţionare, formate încă de pe atunci. Celălalt este Geo Bogza care urmărind să dea reportaje, relaţiuni asupra ţării profunde şi necunoscute, atinge poezia cea mai înaltă în prezentarea oamenilor săi simplî şi duri, ţărani şi muncitori, aşezaţi în cadrul lor sublim de natură, ca foiţe cosmice deopotrivă cu cele care au aşezat munţii şi au săpat văile marilor rîuri ale ţării. Este firesc ca scriitorii apăruţi şi mai ales formaţi după 23 August 1944, să fi însoţit cu naraţiunea lor evenimentele produse succesiv de-atunci. În direcţia realismului socialist, adică a literaturii hrănite din observaţia revoluţiei şi a acţiunii constructive care îi urmează, află cadrul lor literar toţi prozatorii români ai generaţiei tinere, din rîndurile cărora antologia reţine numele lui Marin Preda, al lui V. Em. Galan, al lui Eugen Barbu.

Antologia de faţă trebuie deci considerată ca un comentariu al dezvoltării vieţii sociale a românilor în ultimul secol şi jumătate, în timpul căruia s-a format o literatură riguroasă, în legătură cu dezvoltarea literaturii europene în aceeaşi epocă, slujită de numeroase talente, vrednice a fi cunoscute pentru tot ceea ce, prin prelucrarea datelor proprii ale ţării şi a temperamentului specific al poporului lor, au adus în simfonia literară a lumii întregi.

INDICE DE NUME*

A

AARON, VASILE (c. 1770—1822), scriitor român : 52, 53, 549

AENEAS SYLVIUS PICCOLOMINI (1405—1464), erudit italian, poet și cronicar de limbă latină : 548

AGATHON OTMÉNÉDEC (pseudonim, vezi Al. Odobescu)

AKSAKOV, Serghei Timofeievici (1791—1859), scriitor rus : 115

ALARCÓN, Pedro Antonio de (1833—1891) scriitor spaniol : 188, 482

ALBERT ION, rege al Poloniei, 1492—1501 : 624

ALECSANDRI, Vasile (1821—1890), scriitor român : 51, 70—72, 79—80, 85, 91—92, 94, 100, 118, 119—120, 157—158, 176, 178, 183—184, 186—187, 189, 198, 211, 218, 224, 227, 284—286, 292, 341, 369, 371—372, 374, 385, 394, 396, 426, 444, 500, 529, 547, 551, 553—555, 557, 561, 563—564, 570, 618—620, 625, 629—630, 633, 636

ALEXANDRESCU, Grigore (1810—1885), poet român : 49, 90—91, 100, 176, 180, 196, 227, 285—286, 292, 329, 341, 385, 394, 554, 557, 561, 570, 633, 636, 645

ALEXANDRESCU, Nicolae, cîntăreț la începutul sec. XIX, în București : 53

ALEXANDRU I (1777—1825), țarul Rusiei, 1801—1825 : 69

ALEXANDRU CEL BUN, domnul Moldovei, 1400—1432 : 614, 618, 633

ALEXEEVICI, Mihail, bunicul scriitorului I. L. Caragiale : 336

ALTHAUS, profesor de filozofie la Universitatea din Berlin, în a doua jumătate a sec. XIX : 594

AMAN, Theodor (1831—1891), pictor și grafician român : 69, 78

ANDREESCU, Ion (1850—1882), pictor român : 446—448, 494, 563, 649

ANGHEL, Dimitrie (1872—1914), poet, prozator și dramaturg român : 428, 495, 500—501, 647

ANNIBAL (247—183 î.e.n.), general cartaginez : 614

ANNUNZIO, Gabriele D' (1863—1938), scriitor italian poet și romancier : 140 419, 422

APOLLINAIRE, Guillaume (Wilhelm Apolinaris de Kostrowitzky) (1880—1918), poet francez : 33

APOSTOL, G., poet și ziarist român de la începutul sec. XX : 647

APPIANUS (sfîrșitul sec. I — c. 170), istoric al Romei antice, de origine grec : 112

APULEIUS, Lucius (c. 125 — c. 180), scriitor latin : 422

ARC, Ioana d' (1412—1431), eroină franceză : 78

ARGHEZI, Tudor (Ion Theodorescu) (n. 1880), scriitor și poet român : 6, 381, 426, 471—472, 511—515, 516—528, 529—531 532—536, 552, 558, 561—563, 649, 653, 661—662

ARICESCU, Constantin (1823—1886), istoric și publicist român : 361, 373, 633

---

* Indicele a fost întocmit de Nadia Lovinescu.

ARISTON DIN CHIOS (sec. III î.e.n.), filozof grec : 251
ARISTOTELES (384—322 î.e.n.), filozof grec: 41, 161, 250, 277
ARRIANUS Flavius (c. 95—175), scriitor grec : 57, 112
ASACHI, Gheorghe (1788—1869), cărturar, umanist şi scriitor român : 502, 612—616
ATHANARIC (? —381), rege vizigot : 124
AUGIER, Émile (1820—1889), dramaturg francez : 426—428
AUGUSTINUS AURELIUS (354—430), teolog şi filozof latin : 140
AULUS-GELLIUS (130—175), erudit latin : 35
AURELIAN, Petre S. (1833—1909), agronom şi economist român : 91, 100
AVENARIUS, Richard (1843—1896), filozof elveţian de limbă germană : 32
AVRIL, Adolphe d' (1822—1904), diplomat şi scriitor francez : 98

B

BAADER, Franz Benedict von (1765—1841), filozof german : 235, 244
BABA, Corneliu (n. 1906), pictor şi grafician român : 654
BABEŞ, Victor (1854—1926), savant român, medic bacteriolog şi anatomopatolog : 562
BACALBAŞA, Anton C. (1865—1899), publicist şi prozator român : 339—340
BACALBAŞA, Constantin C. (1856—1935), publicist român : 367—369
BACALOGLU, Emanoil (1830—1891), fizician şi matematician român : 91
BACH, Johann Sebastian (1685—1750), compozitor german : 608
BACHELIN, Léon (1857—1930), publicist de origine elveţiană, a trăit în România : 391
BACOVIA, George (Gheorghe Vasiliu) (1881—1957), poet român : 537—541
BAKUNIN, Mihail Aleksandrovici (1814—1876), scriitor rus : 575—576
BALDOVIN DE FLANDRA (1171—1205), conducătorul cruciadei a IV-a, împăratul Imperiului latin de răsărit, 1204—1205 : 109
BALZAC, Honoré de (1799—1850), romancier francez : 35—36, 49, 197, 239, 323, 483, 485, 488, 546, 558, 664
BANU, Constantin (1873—1940), om politic şi literat român : 388, 420, 537
BANVILLE, Théodore de (1823—1891), poet francez : 33, 409
BARAC, Ion (1776—1848), scriitor român : 52—53, 55, 549
BARBEY D'AUREVILLY, Jules-Amédée (1808—1889), scriitor francez : 41
BARBU, Eugen (n. 1924), prozator român : 665
BARIŢIU, George (1812—1893), istoric, ziarist şi om politic român : 97, 174—175, 374
BARONZI, George (1828—1896), scriitor român : 633, 636
BARTH, Paul (1858—1922), filozof al istoriei, sociolog şi istoric german : 578
BARTHÉLEMY, Jean-Jacques (1716—1795), erudit francez : 550
BAUDELAIRE, Charles (1821—1867), poet francez : 22, 313, 319—320, 379, 382, 402, 422, 538, 540
BAUDRY, Ambroise-Alfred (1838—1906), arhitect francez : 99
BAUMANN, Ludwig, editor al operei lui Hegel : 582
BĂLĂCESCU, Constantin (1800—1880), scriitor român : 246
BĂLĂNESCU, N. St., prozator român de la începutul sec. XX : 647
BĂLCESCU, Nicolae (1819—1852), istoric, gînditor şi om politic român : 67—68, 72, 74, 81—82, 92, 94, 96, 98—100, 117—119, 126, 171, 180, 196, 293, 341, 502, 564, 577, 593, 599, 627—628, 663
BĂLEANU, Emanoil (sec. XIX), om politic român : 70
BĂNCILĂ, Octav (1872—1944), pictor român : 650
BĂRCĂNEŞTI, fraţii, (începutul sec. XIX : 53
BĂRNUŢIU, Simion (1808—1864), unul dintre conducătorii revoluţiei de la 1848 în Transilvania : 169, 171, 179, 198, 587
BÉDIER, Joseph (1864—1938), istoric literar francez : 30
BEETHOVEN, Ludwig van (1770—1827), compozitor german : 75—76, 292, 350, 605, 608

BELCOT, Cazimir (1885—1917), actor român : 387
BELDICEANU, Nicolae (c. 1844—1896), scriitor şi poet român : 329
BELDICEANU, N. N. (1881—1923), scriitor şi publicist român : 500, 647
BELDIMAN, Alexandru (1832—1898), ziarist român : 642
BELLINI, Vincenzo (1801—1835) compozitor italian : 76
BELLORI, Giovanni Pietro (1636—1700) arheolog italian : 109
BÉNARD, Charles (1807—1898), scriitor francez : 569
BENGESCU, George (1848—1922), diplomat şi publicist român : 121
BENIUC, Mihai (n. 1907), poet român : 539
BÉRANGER, Pierre-Jean de (1780—1857), poet francez : 368, 395
BERINDEI, Dumitru (1832—1884) arhitect şi inginer român : 72, 91
BEULÉ, Charles-Ernest (1826—1874), arheolog şi om politic francez : 79
BIBERSTEIN-ROGALA, familie nobilă poloneză : 359—360
BIBESCU, Anica, soţia marelui postelnic D. Bibescu : 364
BIBESCU, Dimitrie, mare postelnic la 1848 : 364
BIBESCU, Gheorghe (1834—1902), efor al Aşezămintelor Brîncoveneşti : 380—381
BIBESCU, Gheorghe Dimitrie (1802—1873), domn al ţării Româneşti, (1842—1848), 68, 70, 362
BICHAT, Marie-François-Xavier (1771—1802), anatomo-fiziolog francez : 191
BION DIN BORYSTHENE (sec. III î.e.n.), filozof grec : 251
BÎRSAN, Zaharia (1878—1948), actor, regizor şi dramaturg român : 500, 647
BÎRSEANUL, Ion, scriitor român din prima jumătate a sec. XX : 647
BÎRZOTESCU, învăţătorul scriitorului Al. Odobescu : 69
BLANC, Louis (1811—1882), istoric, publicist şi om politic francez : 77, 356
BLARAMBERG, Nicolae (1837—1896), jurist şi om politic român : 369, 378
BLARAMBERG, Vladimir de (1811—1846), inginer român de origine belgiană : 101
BOCCACIO, Giovanni (1313—1375), scriitor italian : 50, 492
BOCK, Franz (1823—1899), arheolog austriac : 124
BODNĂRESCU, Samson (1840—1902), poet şi scriitor român : 183, 211, 312, 354
BOGDAN-DUICĂ, Gheorghe (1865—1934), istoric şi critic literar român : 149, 239, 271
BOGDAN-PITEŞTI, Alexandru (1871—) literat român : 381
BOGZA, Geo (n. 1908), scriitor român : 665
BÖHME, Jakob (1575—1624), filozof german : 235
BOILEAU-DESPRÉAUX, Nicolas (1636—1711), poet şi critic francez : 40, 49
BOIS, Jules (1871—) romancier francez : 420
BOLINTINEANU, Dimitrie (1819—1872), poet român : 85, 91, 96, 135, 171, 176, 180, 196, 224, 227, 284, 292, 372, 379, 391, 394, 398, 529, 551, 554, 570, 612, 616—617, 620, 633, 637
BOLLIAC, Cezar (1813—1881), poet, publicist şi om politic român : 67, 72, 94, 101—102, 104, 106, 171, 292, 363, 568, 633
BONALD, Louis-Gabriel-Ambroise de (1754—1840), scriitor şi filozof francez : 181, 590
BONAPARTE, Maria Laetitia, publicistă franceză de la începutul sec. XX : 382
BONFINI, Antonio (1427—1502), umanist şi istoric italian : 548
BORGOVAN, V. G. (1850—1923), pedagog român : 125
BOTEZ, Constantin (1876—1936), critic literar român : 313—315
BOTEZ, Demostene (n. 1893), poet român: 539
BOTEZ, Octav (1884—1943), istoric literar român : 594
BOUGLÉ, Célestin (1870—1940), sociolog francez : 576
BOUTIÉRE, Jean, comentator al operei lui I. Creangă, în prima jumătate a sec. XX: 331, 658
BRANDES, Georg (Morris Cohen) (1842—1927), critic literar şi filolog danez : 34, 187
BRAY, René, istoric literar francez contemporan : 34
BRĂILOIU, Constantin (1809—1889), jurist şi om politic român : 168
BRĂNEANU, Mihai C., colaborator al scriitorului Titu Maiorescu : 190
BRĂTESCU-VOINEŞTI, Ion Alexandru (1868—1946), scriitor român, nuvelist : 157, 199, 201, 457, 659—660
BRĂTIANU, Dimitrie (1818—1892), om politic român : 593, 597
BRĂTIANU, Ion C. (1821—1891), om politic român : 171, 363, 369

BRÉHIER, Émile (1876—1952), istoric al filozofiei, francez : 251, 567, 590
BRESLEA, Pană, proprietar de grădină în București, la începutul sec. XIX : 53
BRETON, André (n. 1896), poet francez: 33
BREZEANU, Ion (1869—1940), actor român : 45, 340
BROTE, Eugen (1850—1912), om politic român : 341
BRUCĂR, I. (1888—1960), filozof român : 603
BRÜCKE, Ernst Wilhelm (1819—1892), fiziolog austriac : 354
BRUN, Jules (1852—1916), ziarist francez în România : 391, 410
BRUNETIÈRE, Ferdinand (1849—1906), critic literar francez : 41, 460, 546
BRUNO, Giordano (1548—1600), filozof italian : 271, 295
BÜCHNER, Ludwig (1824—1899), naturalist german : 134, 602
BUCKLE, Henri Thomas (1821—1862), istoric și sociolog englez : 181, 591
BUDAI-DELEANU, Ion (c. 1760—1820), scriitor și cărturar român : 545
BUDDHA, Siddharta Gaumata (sec. V î.e.n.), fondatorul budismului : 210
BUESCU, Pană 1833—1896), agronom român : 91
BUJOR, M. Gh. (1881—1964), militant al mișcării muncitorești și publicist român : 643
BUJOR, Paul (1862—1952), biolog și scriitor român : 647
BURCKHARDT, Jacob (1818—1897), istoric elvețian : 33, 46, 278
BÜRGER, Gottfried August (1747—1794), poet liric german : 395
BURICESCU, Ion F. (1880—1944), publicist român : 574
BURKE, Edmund (1728 sau 1730—1797), orator englez : 181
BURLĂ, Vasile (1840—1905), publicist român : 183
BYRON, George Gordon Lord (1788—1824), poet englez : 235, 275, 291, 293, 295, 370, 376—377, 449

C

CAESAR, Caius Julius (101—44 î. e. n.), general, om de stat și scriitor roman : 169, 614
CAION, (Constantin A. Ionescu) (? — 1918), publicist român : 342, 383
CALDERON de la Barca, Pedro (1600—1681), dramaturg spaniol : 222
CALOMFIRESCU, Radu (sec. XVI—1598), boier al domnitorului Mihai Viteazu : 120
CAMILAR, Eusebiu (n. 1910), scriitor român : 626
CANDREA, Ion Aurel (1872—1950), lingvist și filolog român : 466, 635
CANOVA, Antonio (1757—1822), sculptor italian : 77
CANTACUZINO, Constantin Postelnicul (c. 1600—1663), mare demnitar sub domnia lui Matei Basarab : 96
CANTACUZINO, Constantin Stolnicul (c. 1650—1716), diplomat, istoric și geograf, om de cultură român : 200, 548
CANTACUZINO, Grigore C. (1827— ?), magistrat și om politic român : 91, 338, 356
CANTACUZINO, Ioan (1863—1934), savant român, medic bacteriolog : 562
CANTACUZINO, Șerban, domn al Țării Românești, 1678—1688 : 120, 628
CANTACUZINO-ZIZIN I. A. (1829—după 1897), om politic român : 164
CANTEMIR, Dimitrie (1673—1723), domn al Moldovei, 1710—1711, istoric și cărturar enciclopedist român : 81, 94, 109, 200, 548, 611
CANTILLI, Constantin (?—1949), poet român : 380
CANTU, Cesare (1804—1895), scriitor italian : 82
CARACAȘ, Constantin (1773—1828), medic român : 69
CARACAȘ, Dimitrie (c. 1735—1804), medic român : 69
CARACAȘ, Grigore, unchiul scriitorului Al Odobescu : 69
CARACOSTEA, Dumitru (1879—1964), profesor de istoria literaturii române : 271—272
CARAGEA, Ion, domn al Țării Românești, 1812—1818 : 51—52

CARAGEA, Ralu (începutul sec. XIX), fiica domnitorului Ion Caragea : 52
CARAGIALE, Costache (1815—1877), actor și dramaturg român : 336
CARAGIALE, Ecaterina, mama scriitorului I. L. Caragiale : 336
CARAGIALE, George (Iorgu), vărul scriitorului I. L. Caragiale : 336
CARAGIALE, Ion Luca (1852—1912), scriitor român, dramaturg, prozator și publicist : 126, 154,—155, 157, 185, 187, 189, 199, 201, 205—206, 209—210, 213, 215, 291, 300, 332—333, 335—352, 353, 355, 379, 383, 384 391, 428, 458, 465, 467, 472, 495, 501—502, 506, 552—553, 555, 561—564, 644—646, 653, 657
CARAGIALE, Iorgu (1828—1894), actor român : 209, 217, 336
CARAGIALE, Luca, tatăl scriitorului I. L. Caragiale : 335—336
CARAGIALE, Luca I. L. (1893—1921), scriitor, fiul scriitorului I. L. Caragiale, 364, 644
CARAGIALE, Ștefan, bunicul scriitorului I. L. Caragiale : 335
CARAGIANI, Ion (1841—1921), profesor de limba greacă, român : 174, 218
CARAVAGGIO (Michelangelo Merisi da) (c. 1573—1610), pictor italian : 128
CARLYLE, Thomas (1795—1881), istoric și filozof englez : 341, 460
CAROL, I. (1839—1914), domnitor și rege al României, 1866—1914 : 380
CARP, Petre P. (1837—1918), om politic român : 169—170, 183, 212
CARRA, Jean-Louis (1742—1793), jurnalist francez, călător în Muntenia : 94
CARRIÈRE, Maurice (1817—1895), estetician și filozof german : 151, 153
CARTOJAN, Letiția, cercetătoare contemporană în domeniul istoriei literare române : 612
CARTOJAN, Nicolae (1883—1944), istoric literar român : 577
CATARGIU, Lascăr (1823—1899), om politic român : 213, 368—369
CATINA, Ion (1828—1851), scriitor român: 391
CĂLINESCU, George (1899—1965), critic, istoric literar și prozator român : 39, 216—217, 312, 324, 389, 664
CERNA, Panait (1881—1913), poet român: 201, 330, 646
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de (1547—1616), scriitor spaniol : 42, 50, 346, 552
CHACON, Alonso (Ciacconius), (1540—începutul sec. XVII), scriitor spaniol : 109
CHARLIEU, Hector de, scriitor francez din sec. XIX : 368
CHATEAUBRIAND, François-René de (1768—1848), scriitor francez : 239, 255, 487, 590
CHATRIAN, Alexandre (vezi, Erckmann-Chatrian)
CHAUCER, Geoffrey (c. 1340—1400), poet englez : 62
CHENDI, Ilarie (1872—1913), critic literar român : 218, 249, 267, 272, 393, 500
CHÉNIER, André (1762—1794), poet francez : 284
CHERUBINI, Marie-Louis-Salvador (1760—1842), compozitor francez : 76
CHESTERFIELD, Philip Dormer Stanhope de (1694—1773), om de stat și scriitor englez : 191
CHIAJNA DOAMNA (c. 1525—1588), soția lui Mircea Ciobanul, domnul Țării Românești : 82—85, 95
CHIBICI-RÎVNEANUL (1849—1917), prietenul poetului M. Eminescu : 215
CHIOSEA-fiul, cîntăreț la începutul sec. XIX, în București : 53
CHIȚU, Gheorghe (1828—1897), om politic român : 170
CHOPIN, Frédéric (1810—1849), pianist și compozitor polonez : 227
CHRESTIEN (Chrétien) de Troyes (sec. XII—1195), poet francez : 546
CIACCONIUS (vezi, Alonso Chacon)
CICERO, Marcus Tullius (106—43 î.e.n.), orator, scriitor și om politic roman : 34, 45
CILIBI, Moise (1815—1869), negustor și povestitor român : 58
CIOCULESCU, Șerban (n. 1902), critic literar român : 196, 336—337, 342
CIORANU, Mihai (sec. XIX, aghiotantul lui Tudor Vladimirescu, istoric al răscoalei din 1821 : 361
CIPARIU, Timotei (1805—1887), filolog și lingvist român : 92, 97, 163, 173—174
CIUREA, Lascăr (1834—1881), membru al societății Junimea : 169
CÎMPINEANU, Ion (1798—1863), boier progresist, om de cultură român : 69
CÎRLOVA, Vasile (1809—1831), poet român : 92, 97, 100, 180, 285, 293, 554

CLARETIE, Jules (Arsène-Arnaud) (1840—1913), romancier şi dramaturg francez: 435
CLAUDEL, Paul (1868—1955), scriitor, autor dramatic şi poet francez: 139—140
CLIMESCU, N., colaborator al scriitorului I. Creangă: 327
COBĂLCESCU, Grigore (1831—1892), geolog şi paleontolog român: 91
COCEA, N. D. (1880—1949), ziarist şi scriitor român: 472, 518, 649—650, 661—662
CODRU-DRĂGUŞANU, Ion (1818—1884), scriitor român: 79
COLUMB, Cristofor (c. 1451—1506), navigator genovez: 630
COMBARIEU, Jules (1859—1916), scriitor francez: 365
COMTE, Auguste (1798—1857), filozof francez: 171, 181, 590
CONACHI, Costache (1777—1849), scriitor român: 444
CONDILLAC, Etienne Bonnot de (1715—1780), filozof francez: 550
CONFUCIUS (Kong-Fu-Tseu) c. 551—479 î.e.n.), filozof chinez: 356
CONSTANTIN, Petre Marin (n. 1925), pictor român: 654
CONSTANTIN CĂPITANUL (a doua jumătate a sec. XVII), copist român de manuscrise: 81
CONSTANTINESCU, Gogu (n. 1881), inginer constructor şi inventator român: 562
COQUELIN-L'AINÉ (Benoît Constant) (1841—1909), actor francez: 44
CORESI, Diaconul (sec. XVI), traducător şi meşter tipograf român: 92
CORNEILLE, Pierre (1606—1684), poet dramatic francez: 35, 168, 212, 546, 582, 584—585, 604—605, 607, 609
CORNESCU, Constantin C. (1830—1900), magistrat şi scriitor român: 112, 114, 338
COSTIESCU, A. C., poet român de la jumătatea sec. XIX: 361
COSTIN, Miron (1633—1691), cronicar român: 81, 200, 548—549, 611, 627
COŞBUC, George (1866—1918), poet român: 119, 176, 188, 198—199, 305, 330, 340—341, 355, 369, 394, 397, 444, 458, 463, 471, 495, 500, 501, 553, 561, 564, 640, 643—645
COURBET, Gustave (1819—1877), pictor, desenator şi litograf francez: 35
COVALSKI, Gavril (n. 1925), sculptor român: 654
COX, George William (1827—1902), scriitor englez: 116
CRANACH, Lucas (1472—1553), pictor, desenator şi gravor german: 89
CREANGĂ, Constantin (1860—1912), fiul scriitorului I. Creangă: 329
CREANGĂ, David, bunicul scriitorului I. Creangă: 326
CREANGĂ, Ion (1837—1889), scriitor român: 169, 198—199, 213, **326—334**, 337, 353, 357, 444, 446, 448, 482—484, 495, 500—502, 506, 539, 552, 555, 561, 564, 637—638, 658—659
CREANGĂ, Smaranda, mama scriitorului I. Creangă: 326
CREŢU, Ion (n. 1893), istoric literar român: 39
CRETZEANU, George (1829—1887), poet şi scriitor român: 72, 91, 176, 630, 633, 636
CROCE, Benedetto (1866—1925), filozof italian: 545
CRONEGK, Johann Friedrich von (1731—1758), poet german: 316—318
CRUCEANU, Mihail (n. 1887), poet român: 386
CRUSIUS, Martin (1526—1607), umanist şi istoric german: 81
CUGLER-PONI, Matilda (1852—1931), poetă română: 157, 183
CUJBĂ, Sergiu Victor (1879—1937), scriitor român: 648
CULIANU, Nicolae (1834—1915), profesor de matematici, român: 169
CURTIUS, Ernst (1814—1896), filolog şi istoric german: 46
CURTIUS, Ernst Robert (1884—1956), istoric literar german: 35
CURTIUS, Rufus Quintus (sec. I), istoric roman: 548
CUZA, A. C. (1857—1946), publicist român: **592, 594**
CUZA, Alexandru Ion (1820—1873), primul domnitor al Principatelor Unite şi al României, 1859—1866: 98—99, 168, 362—363, 627, 629, 631—638
CUZA, Elena (născută Rosetti) (1825—1909), soţia domnitorului Alexandru Ion Cuza: 617

D

DAGUERRE, Louis-Jacques-Mandé (1789—1851), inventator francez : 415
DALLAWAY, James (1763—1834), erudit şi scriitor englez : 94
DAMÉ, Frédéric (1849—1907), lexicograf şi publicist român de origine franceză : 426—429
DANILESCU, Petre (P. Trache) (1879—1916), folclorist român : 633
DANTE ALIGHERI (1265—1321), poet italian : 35, 42, 45, 291, 346, 438—440 465, 549
DAUDET, Alphonse (1840—1897), scriitor francez : 387, 448
DAVID, Jacques-Louis (1748—1825), pictor francez : 77
DAVIDESCU, Nicolae (1888—1953), poet şi scriitor român : 392, 539
DASCĂLESCU, Dimitrie (1827—1863), poet român : 633
DECEBAL, rege dac, 87—106 : 106, 124
DELA COZIENI, scriitor român de la începutul sec. XX : 647
DELAVRANCEA, Barbu (Ştefănescu) (1858—1918), scriitor, critic şi orator român : 86, 157, 186, 198, 219, 300, 330, 341—344, 347—348, 410, 415—416, 443—452, 453—454, 456, 465, 467, 471, 482, 484, 487, 495, 501, 555, 561, 622, 625, 659—660
DELILLE, Jacques (1738—1813), poet francez : 554
DEMARTIN DU TYRAC (vezi M.-L.-J.-A.-C. Demartin du Tyrac de MARCELLUS)
DEMETRESCU, Romulus, profesor român din prima jumătate a sec. XX : 247
DEMETRESCU, Traian (1866—1896), poet şi prozator român : 376, 385, 392—393, 403, 410, 474
DEMETRIADE, Mircea (1861—1914), poet şi autor dramatic român : 391, 418, 647
DEMETRIESCU, Anghel (1847—1903), publicist român : 124—125, 341, 374, 377
DEMETRIUS, Vasile (1878—1942), poet şi prozator român : 471, 518, 650
DENSUŞIANU, Aron (1837—1900), istoric literar şi filolog român : 149—151, 178, 185, 373
DENSUŞIANU, Nicolae (1846—1911), istoric român : 209
DENSUSIANU, Ovid (1873—1938), filolog, folclorist şi istoric literar român : 46, 127, 180, 323, 384, 389, 396, 562, 611, 635
DÉROULEDE, Paul (1846—1914), poet francez : 337
DESCARTES, René (1596—1650), filozof francez : 9
DESSOIR, Max (1867—1947), psiholog şi estetician german : 137, 140
DESTUTT DE TRACY, Antoine-Louis-Claude (1754—1836), filozof francez : 550
DEŞLIU, proprietar de grădină în Bucureşti, la începutul sec. XIX : 53
DEUSSEN, Paul (1845—1919), filozof german : 243
DICKENS, Charles (1812—1870), scriitor englez : 35, 188, 460, 482
DIDEROT, Denis (1713—1784), filozof şi scriitor francez : 40—41, 546
DIELS, Hermann (1848—1922), istoric al filozofiei antice şi filolog german : 247
DIODOR DIN SICILIA (c. 80—29 î.e.n.), istoric grec : 572
DIOGENE DIN SINOPE (c. 404—323 î.e.n.), filozof grec : 57—58
DION CASSIUS (155—235), istoric grec : 117, 548
DIONIS DIN HALICARNAS (sec. I î.e.n.), istoric grec : 117
DJUVARA, Mircea (1886—1944), jurist român : 243
DOBROGEANU GHEREA, Constantin 1855—1920, sociolog şi critic literar român : 136, 154, 185—187, 198, 202, 228, 230—231, 234, 237—238, 243, 300, 323—324, 340—341, 345—347, 455, 471—472, 518, 530, 555, 580, 643, 651—653, 659
DON PADIL (pseudonim, vezi Duiliu Zamfirescu)
DONICI, Alexandru (1806—1866), fabulist român : 91, 176, 293, 630
DONIZETTI, Gaetano (1797—1848), compozitor italian : 76
DOSTOIEVSKI, Fiodor Mihailovici (1821—1881), romancier rus : 42
DOUMIC, René (1860—1933), istoric literar francez : 44
DOW, Gerard (1613—1675), pictor olandez : 89
DOZON, Auguste (1822—1891), diplomat şi literat francez, folclorist : 92

DRAGNEA, Radu (n. 1893), critic și ziarist român : **277**, **568**
DRAGOMIRESCU, Iuliu (1879—1949), poet român : 129
DRAGOMIRESCU, Mihail (1868—1942), filolog și critic literar român : 41—42, 150, 187—188, 343—344, 386—387, 644
DRAGOMIRESCU-DRAGION, I., scriitor de la începutul sec. XX : 647
DRAGOSLAV, Ion (1875—1928), scriitor român : 386—387, 392—393
DRAGOȘESCU, Bazilie, învățătorul scriitorului I. L. Caragiale : 336
DUCA, Gheorghe (1846—1899), inginer și arhitect român : 120
DU CANGE, Charles du Fresne (1610—1688), filolog și lexicograf, erudit francez : 82
DUMAS-tatăl, Alexandre (1802—1870), scriitor francez : 78
DUMITRACHE STOLNICUL (c. 1720—1796), cronicar român : 250
DUMITRESCU, Oprea (1831— ?), folclorist român : 92
DUMITRESCU-IAȘI, C. (1849—1923), profesor de filozofie, român : 471
DÜMMLER, Ferdinand (1859—1896), filolog și arheolog elvețian : 251
DUNĂREANU, Nicolae (n. 1881), prozator român : 500
DÜRER, Albrecht (1471—1528), pictor, desenator și gravor german : 89, 114
DUSE, Eleonora (1859—1924), actriță italiană : 346—347
DVOICENCO, Eufrosina (n. 1901), cercetătoare română în domeniul istoriei literare : 128
DYMSZA, Livia, fiica scriitorului Titu Maiorescu : 166

E

EGGER, Émile (1813—1885), filolog și elenist francez : 79
ELGIN, Thomas Bruce Lord (1766—1841), diplomat englez : 109
ELIADE, Mircea (n. 1907), scriitor român **128**
ELIADE-RĂDULESCU, Ion (1802—1872), cărturar, scriitor și om politic român : 100, 132, 156, 171, 176, 200, 285—286, 292, 366, 368, 377, 385, 391, 407, 426, 440, **529**, 551, 553—554, **571—577**, 599, 616—617, 633
EMINESCU, Harieta (c. 1854—1889), sora poetului M. Eminescu : 216
EMINESCU, Mihail (1850—1889), poet român : 5, 12, 15, 21, 23—24, 38—39, 42, 46, 132—134, 138—139, 143, 145, 154—155, 157—158, 175, 183—184, 186—187, 189, 193, 198—199, 201—202, 204—207, **208—229**, **230—240**, **241—252**, **253—260**, **261—269**, **270—282**, **283—288**, **289—302**, **303—309**, **310—321**, **322—325**, 328—330, 334—337, 339, 341, 343, 352—355, 372—375, 387, 391, 394, 441, 444, 446, 454—456, 458, 461, 465—466, 468, 471, 477, 482, 494—495, 500—501, 503, 506, 512, 514—515, 525—526, 528, **529—531**, 539, 545, 551, 553—558, 561—564, 577, **592—598**, 599, 620, 622, 644, 656, 658, 660
EMINOVICI, Gheorghe (1812—1884), căminar, tatăl poetului M. Eminescu : 208, 210
EMINOVICI, Raluca (1816—1876), mama poetului M. Eminescu : 208, 311, 313
ENESCU, George (1881—1955), compozitor și violonist român : 78, 562
ENGEL, colonel, prieten al familiei Odobescu : 71
ENGEL, Johann Christian (1770—1814), istoric austriac : 82, 94
ENGELS Friedrich (1820—1895), unul din întemeietorii socialismului științific, alături de Karl Marx : 35, 232, 603
EPICTET (c. 50—c. 138), filozof grec : 57, 222, 251—252
ERACLIDE, Constantin (1819—1875), magistrat și om politic român : 171
ERASMUS DIN ROTTERDAM, Desiderius (1466—1536), umanist olandez de limbă latină : 57
ERCKMANN-CHATRIAN (Émile Erckmann, 1822—1899) ; Alexandre Chatrian, 1826—1890), scriitori francezi : 125
ERCOLE, Pasquale d' (1831—1917), filozof și pedagog italian : 168, 582—583, 606
ERDMANN, Johann Eduard (1805—1892), istoric al filozofiei, german : 590
ESCHIL (525—456 î.e.n.), poet tragic grec : 42, 514
EUDEM (sec. III î.e.n.), filozof grec : 277
EUTROPIUS (sec. IV), istoric roman : 548

F

FABRETTI, Raffael (1618—1700), arheolog și anticar italian : 109
FACCA, Costache (c. 1801—1845), scriitor român : 53
FAGUET, Émile (1847—1916), critic și istoric literar francez : 385
FARAGO, Elena (1874—1954), scriitoare română : 647
FAURIEL, Claude-Charles (1772—1844), critic și istoric francez : 92
FĂLCOIANU, George, ziarist român de la sfîrșitul sec. XIX : 369
FĂLCOIANU, I. colaborator la Revista Română : 91
FECHNER, Gustav Theodor (1801—1887), psiholog și filozof german : 144, 191
FEDELEȘ, Constantin (1877—1958), profesor de istoria filozofiei și de pedagogie, român : 251
FELIX, Iacob (1832—1905), medic igienist român : 91
FÉNELON, François de Salignac de la Mothe (1651—1715), scriitor francez : 236
FEUERBACH, Ludwig (1804—1872), filozof german : 166—167, 195, 580—581
FICHTE, Johann Gottlieb (1762—1814), filozof german : 164, 210, 221, 592
FIDIAS (sec. V—431 î.e.n.), sculptor grec : 105
FILIMON, Nicolae (1819—1865), prozator român : 53, 91, 656—657
FILIP DE FLANDRA (sec. XIX), propus ca domnitor al României : 633
FILIP, G. editor în București la începutul sec. XX : 500
FILIPESCU, Alexandru (1775—1856), om politic român : 70
FILIPESCU, Constantin (1804—184[illegible]), membru al eforiei școalelor : 70
FISENȚA, Emanuel, bunicul poetului Al. Macedonski : 364
FLAMMARION, Camille (1842—1925), astronom francez : 392, 415
FLAUBERT, Gustave (1821—1880), romancier francez : 188, 334, 410, 423, 482—483, 537
FLÉCHIER, Valentin-Esprit (1632—1710), orator și scriitor francez : 611
FLEVA, Nicolae (1840—1913 sau 1914), om politic român : 381
FLONDOR, M. G., prefect de Putna la 1880 : 637
FLOREA, C., scriitor român de la inceputul sec. XX : 647
FLORÉAN-PARMENTIER, Ernest (1879—), scriitor francez : 386
FLORESCU, Bonifaciu (1848—1899), publicist român : 369, 371, 377
FLORESCU, Dimitrie (1827—1875), compozitor român : 72
FLORIAN, Mircea (1888—1960), filozof român : 245
FLORUS (Lucius Annaeus Julius) (sfîrșitul sec. I), istoric latin : 548
FLOURENS, Pierre-Jean-Marie (1794—1867), fiziolog francez : 191
FOERSTER, editor al lui Hegel, alături de L. Baumann : 582—583, 606, 608
FORGÁCS, Ferencz (c. 1510—1577), episcop și istoric maghiar : 81
FOSCOLO, Niccoló Ugo (1778—1827), scriitor și poet italian : 316, 554
FOTINO, Dionisie (1769—1821), istoric grec stabilit în Țara Românească : 82, 94
FRANCE, Anatole (François-Anatole Thibault) (1844—1924), scriitor francez : 32, 113, 148, 346, 472, 492, 508, 546
FRANCISC-IOSIF I (1830—1916), împăratul Austro-Ungariei, 1848—1916 : 380
FREDERIC II (1712—1786), regele Prusiei, 1740—1786 : 46
FRÉRET, Nicolas (1688—1749), erudit francez : 109
FRICK, Louis de Gonzague (n. 1883), scriitor francez : 386
FROBENIUS, Leo (1873—1938), scriitor și filozof german : 32
FULTON, Robert (1765—1815), inventator american : 415
FUNDESCU, Ioan C. (1836—1904), poet și folclorist român : 633
FURTUNĂ, Dumitru (1890—1965), povestitor și publicist român : 633
FURTUNĂ, Horia (1888—1952), scriitor român : 387, 537

G

GAIAFERI, proprietar de grădină în București la începutul sec. XIX : 53

GALACTION, Gala (Grigore Pișculescu) 1879—1961), scriitor român : 201, 380—381, 469—479, 520, 661—662

GALAN, Valeriu Emil (n. 1921), scriitor 652—653, 665

GANE, Nicolae (1838—1916), scriitor român :188, 482—483, 502, 620

GANS, Eduard (1798—1839), jurist german : 577—578

GARNETT, David (n. 1892), poet englez : 414

GASTER, Moses (1856—1939), filolog român : 55—56, 250, 271

GAUTIER, Théophile (1811—1872), scriitor și eseist francez : 33, 188, 447

GAVAULT, P., prieten al scriitorului H. de Balzac : 488

GEIGER, Emil, estetician german contemporan : 304

GELLERT, Christian Fürchtegott (1715—1769), moralist german : 46

GEORGESCU, George (1887—1964), dirijor român : 562

GEORGESCU, Ion (1856—1898), sculptor român : 372

GÉRICAULT, Jean-Louis-André-Théodore (1791—1824), pictor francez : 77

GHERASIM, Vasile (1892—1933), istoric al filozofiei și scriitor român : 241—242

GHEREA, I. (vezi, Dobrogeanu-Gherea, C.)

GHEUCA, Leon (sec. XVIII), episcop de Roman și mitropolit al Moldovei, 1786—1788 : 250

GHIANNI, A., colaborator la Revista Română : 91

GHICA, Alexandru (1796—1862), domn al Țării Românești, 1834—1842 : 101

GHICA, Grigore III, domn al Moldovei, 1764—1767 și 1774—1777 : 212

GHICA, Grigore IV, domn al Țării Românești, 1822—1828 : 53

GHICA, Grigore Alexandru, domn al Moldovei, 1849—1853 și 1854—1856 : 631

GHICA, Ion (1816—1897), scriitor, economist și om politic român : 51—52, 68, 90—91, 173, 338, 444

GHICA, Maria, soția lui Grigore Ghica, domnul Țării Românești : 96

GHICA, Mihalache (1792—1850), om politic și colecționar de artă, român : 101

GHICA, Pantazi (1831—1882), scriitor și ziarist român : 91, 369

GHIL, René (1862—1925), poet și critic francez : 379

GIANI, stolnic la începutul sec. XIX : 70

GILKIN, Iwan (1858—1924), poet belgian de limbă franceză : 405

GILLET, Louis (1876—1943), istoric de artă francez : 438

GIRAUD, Victor (1868—1953), istoric literar francez : 569

GÎRLEANU, Emil (1878—1914), prozator român : 344, 495

GLUCK, Christoph Willibald von (1714—1787), compozitor german : 608

GODIN, André, scriitor francez contemporan : 386

GOETHE, Johann Wolgang von (1749—1832), scriitor, gînditor și om de știință german : 29, 31—32, 160—162, 169, 187—188, 190, 197, 228, 248—249, 272, 275, 291, 306, 346, 376, 383, 402, 492, 501, 506, 514, 525, 529, 555, 609, 663

GOGA, Octavian (1881—1938), poet român : 157—158, 176, 188, 199, 330, 344, 397, 561, 622, 645—647

GOGOL, Nikolai Vasilievici (1809—1852) scriitor rus : 35, 114, 115, 213, 482 scriitor francez : 472

GONCOURT, Edmond de (1822—1896), scriitor francez : 472

GONCOURT, Jules de (1830—1870), scriitor francez : 472

GONGORA Y ARGOTE, Luis de (1561—1627), poet spaniol : 34

GORUN, Ion (Alexandru Hodoș) (1863—1929), scriitor român : 648

GOUJON, Jean (c. 1510—c. 1568), sculptor și arhitect francez : 114

GOURMONT, Rémy de (1858—1915), scriitor și critic literar francez : 406—407

GRABOWSKY, Mihail (1805—1863), istoric și literat polonez : 103

GRANDEA, Grigore Haralamb (1843—1897), scriitor român : 362, 391, 633

GRANDIER, Urbain (1590—1634), preot la Loudun : 78

GRATTIUS, Faliscus (sfîrșitul sec. I î.e.n.—sec. I), poet latin : 112

GRĂDIȘTEANU, Petre (1839—1921), publicist și om politic român : 115

GRECEANU, Radu (a doua jumătate a sec. XVII — primul sfert al sec. XVIII), cronicar și cărturar român : 94, 548
GRECEANU, Șerban (a doua jumătate a sec. XVII — primul sfert al sec. XVIII), cărturar român : 548
GRECIANU, Ștefan D. (1825—1908), publicist și istoric român : 91
GRÉVIN, Alfred (1827—1892), desenator și caricaturist francez : 428
GRIGORE I (c. 540—604), papă, 590—604 : 109
GRIGORESCU, C., colaborator al scriitorului I. Creangă 327
GRIGORESCU, Nicolae (1838—1907), pictor român : 78, 300, 446—447, 467—468, 471, 494, 562—563, 649
GRIGORIU, G., Colaborator al scriitorului I. Creangă : 327
GRÖBER, Gustav (1844—1911), romanist german : 250
GROOS, Karl (1861—1946), filozof german : 17
GROTIUS, Hugo (Huig Van Groot) (1583—1645), jurist și diplomat olandez : 108
GRUBER, Eduard, publicist român din a doua jumătate a sec. XIX : 329
GRÜN, Karl (1813—1887), scriitor german : 575—576
GUITRY, Lucien-Germain (1860—1925), actor francez : 44
GUIZOT, François (1787—1874), istoric și om politic francez : 79, 341
GUSTI, Dimitrie (1880—1955), sociolog român : 343
GUYAU, Jean-Marie (1854—1888), poet și filozof francez : 423, 460

H

HAGI-PRODAN (1760—1826), căpitan de arnăuți în mișcarea lui Tudor Vladimirescu : 361
HAMANN, Richard (1879—1913), istoric de artă și estetician german : 32—33
HANEȘ, Petre V. (n. 1879), istoric literar român : 573—574
HAMMER, Joseph von (1774—1856) istoric și orientalist austriac : 82
HARET, Spiru C. (1851—1912), matematician, pedagog și om politic român : 501
HARTE, Francis Bret (1836—1902), scriitor nord-american : 188, 213, 482
HARTMANN, Eduard von (1842—1905), filozof german : 155, 186, 594
HASDEU, Bogdan Petriceicu (1838—1907), lingvist, istoric și scriitor român : 10, 99, 109—110, 115, 124, 127—135, 168, 174 339, 341—342, 374, 547, 562
HAYDN, Joseph (1732—1809), compozitor austriac : 76, 114
HAYM, Rudolf (1821—1901), istoric literar german : 34
HAZARD, Paul (1878—1944), critic și istoric literar francez : 30
HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich (1770—1831), filozof german : 46, 141—143, 147, 149—150, 153—155, 161—162, 178, 181, 186, 197, 199, 210—211, 422, 566—609
HEIDENHAIN, Rudolf Peter Heinrich (1834—1897), fiziolog german : 191
HEINE, Heinrich (1797—1856), poet german : 144, 188, 221, 291, 555
HEINZE, Max (1835—1909), istoric al filozofiei, german : 577
HELIADE-RĂDULESCU, Ion (vezi Ion Eliade-Rădulescu)
HELLANICOS (sec. V), istoric grec : 277
HENRICUS HILARIUS, cronicar german din a doua jumătate a sec. XVII : 81
HENRIOT, Georges, scriitor francez contemporan : 435
HERBART, Johann Friedrich (1776—1841), filozof german : 166—167, 184, 580, 592, 609
HERDER, Johann Gottfried (1744—1803), filozof, critic literar și scriitor german : 29, 92, 137, 140, 187, 571
HERING, Ewald (1834—1918), fiziolog german : 191
HERODOT (c. 484—c. 425 î.e.n.), istoric grec : 106, 108, 572
HERONDAS (prima jumătate a sec. III î.e.n.), poet grec : 79
HERVEY, James (1714—1758), poet englez : 316
HERVILLY, Ernest-Marie d' (1839—1911), poet și literat francez : 428
HESIOD (sec. VII î.e.n.), poet grec : 525
HETTNER, Hermann Theodor (1821—1882), istoric literar german : 31
HEYSE, Paul Johann Ludwig von (1830—1914), scriitor german : 188, 482
HIRTL, anatomist german din a doua jumătate a sec. XIX : 354

HÎRSU, Lia (1877—1964), scriitoare română : 648
HOCKE, Gustav René (n. 1908), scriitor belgian : 34
HODAKOWSKI (sec. XIX), arheolog rus : 103
HODOŞ, Alexandru (vezi, Ion Gorun)
HODOŞ, Nerva (1869—1913), istoric şi bibliograf român : 313
HOFFMANN, Ernst Theodor Amadeus (1776—1822), romancier şi muzician german : 222, 271, 277
HOGAŞ, Calistrat (1847—1917), scriitor român : 115, 539
HOLBAN, A. D. (1836— ?), publicist şi om politic român : 186
HOLBEIN, Hans (1497—1543), pictor şi desenator german : 89
HÖLDERLIN, Johann Christian Friedrich (1770—1843), poet german : 256—257, 291
HOMER, (sec. IX î.e.n.), poet epic grec : 46, 112, 137, 169, 188
HORATIUS, Quintus H. Flaccus (65—8 î.e.n.), poet latin : 79, 112, 114, 415
HORIA (Vasile Ursu Nicola) (c. 1730—1785), conducător al răscoalei de la 1784 din Transilvania : 119, 628
HRISOVERGHI, Alexandru (1811—1837), poet român : 614
HUCH, Ricarda (1864—1947), scriitoare germană : 143, 234
HUGO, Victor (1802—1885), scriitor francez : 33, 81, 140, 145, 188, 218, 233, 291, 295, 323, 423, 447, 512, 514, 525, 656
HUMBOLDT, Karl Wilhelm von (1767—1835), filolog şi om de stat german : 137
HUMPEL, Emilia, sora scriitorului Titu Maiorescu : 164
HURARD, profesor francez în Bucureşti la mijlocul sec. XIX : 70
HURMUZAKI, Eudoxiu (1812—1874), istoric român : 355

I

IACOVENCO, Paul (sec. XIX), economist român : 91
IATROPOL, Panait (1833—1876), medic şi om politic român : 72, 91
IBRĂILEANU, Garabet (1871—1936), critic şi istoric literar român : 39, 68, 180, 230, 260, 290, 297, 332, 456—457, 500, 505, 530, 563
IBSEN, Henrik (1828—1906), scriitor norvegian : 460
ICTINOS (sec. V î.e.n.), arhitect grec : 105
IENĂCHESCU, G., colaborator al scriitorului I. Creangă : 327
IHERING, Rudolf von (1818—1892), jurist german : 210, 354
ILIESCU, Lazăr (n. 1887), scriitor român : 647
IOANID, George, librar şi editor român de la jumătatea sec. XIX : 361
IONESCU, Constantin A. (vezi, Caion)
IONESCU, Nicolae (1820—1905), istoric şi om politic român : 74—75, 99, 170, 179
IONESCU, Radu (1832—1873), ziarist, critic şi poet român : 91, 567—571
IONESCU, Take (1858—1922), om politic român : 342, 344
IONESCU-GION, George (1867—1904), scriitor român : 122, 125
IORDACHE CĂPITANUL (Olimpiotul) (? —1821), membru al Eteriei, participă la răscoala de la 1821 : 361
IORDĂCHESCU, C., istoric literar român din prima jumătate a sec. XX : 360, 375—376
IORGA, Nicolae (1871—1940), istoric, publicist, scriitor şi orator român : 10, 68, 71, 125, 127, 180, 182, 271, 273, 277, 300, 323, 361, 467, 500, 562, 578, 611, 621—622, 625, 630, 641—642, 644, 646
IOSIF, Ştefan Octavian (1875—1913), poet român : 330, 428, 495, 500—501, 553, 622, 647
IPSILANTI, Alexandru (1792—1828), conducătorul Eteriei : 361
ISER, Iosif (1881—1958), pictor şi grafician român : 650
ISPIRESCU, Petre (1830—1887), folclorist şi scriitor român : 115, 117, 267, 617—618, 625
ISTRATI, Panait (1884—1935), scriitor român : 552, 652
ISVORANU, C. (sec. XIX), scriitor român : 361
IURAŞCU, Vasile, bunicul poetului M. Eminescu : 208
IVIREANU, Antim (?—1716), mitropolit al Ţării Româneşti şi cărturar român : 96

J

JACOBI, Friedrich Heinrich (1748—1819), filozof german : 32
JIQUIDI, Aurel (1896—1962), grafician şi pictor român : 654
JOEL, Karl (1864—1934), filozof german : 579, 590
JORA, Mihail (n. 1891), compozitor român : 562
JURIST, Vasile, publicist român de la începutul sec. XX : 647
JUVENAL, Decimus Junius (c. 60—c. 125), poet satiric latin : 97

K

KAFKA, Franz (1883—1924), scriitor ceh de limbă germană : 414
KAHN, Gustave (1859—1936), poet şi romancier francez : 370
KALMUŢCHI, Vasile (1859—1934), poet român : 647
KANT, Immanuel (1724—1804), filozof german : 31—32, 149, 166, 173, 197, 210—211, 220, 571, 576, 580, 592, 609
KARAGICI, Vuk Ştefanovici (1787—1864), folclorist sîrb : 92
KARNABATT, Dumitru (1877—1949), ziarist român : 375
KELLER, Gottfried (1819—1890), scriitor elveţian de limbă germană : 35
KIRCHER, Athanasius (1602—1680), erudit şi scriitor german de limbă latină : 109
KIRCHMANN, Julius Hermann von (1802—1884), scriitor şi filozof german : 153—154
KIRILEANU, Gh. T. (1872—1961), culegător de folclor, român : 329—330
KLINGER, Maximilian Friedrich (1752—1831), poet german : 33
KLOPSTOCK, Friedrich Gottlieb (1724—1803), poet german : 284
KOGĂLNICEANU, Mihail (1817—1891), istoric şi om politic român : 49, 75, 81—82, 94, 100, 171, 180, 196, 444, 500, 577—579, 599, 611—612, 614—615, 530, 632—633, 637
KORFF, Hermann August (n. 1882), filolog şi istoric literar german : 31
KÖRNER, Christian Gottfried (1756—1831), literat german : 32
KRANTZ, Emile (1849—?), scriitor francez : 31
KREMNITZ, Mite (Maria) (1852—1916), scriitoare română de origine germană : 188, 215
KREMNITZ, Wilhelm (1843—1897), medic român de origine germană : 337
KRENSKI, colonel — însoţitor al domnitorului Carol : 363
KRETZULESCU, Nicolae (1812—1900), medic şi om politic român, colecţionar de artă : 98, 102, 104
KUNISCH, Richard (sec. XIX), folclorist german : 23, 271—274, 278, 281

L

LA BRUYÈRE, Jean de (1645—1696), scriitor francez : 322, 656
LA FAYETTE, M-me de (Marie-Madeleine Pioche de La Vergne de) (1634—1693), scriitoare franceză : 31, 236, 485
LA FONTAINE, Jean de (1621—1695), poet francez : 56, 346
LA HARPE, Jean-François de (1739—1803), scriitor şi critic francez : 41
LALESCU, Traian (1882—1929), matematician român : 562
LAMARTINE, Alphonse de (1790—1869), poet francez : 115, 145, 368
LAMBRIOR, Alexandru (1846—1883), filolog român : 183, 328

LAMBRU, maior, din cercul de prieteni ai scriitorului I. L. Caragiale : 340
LAMENNAIS, Hugues-Felicité-Robert de 1782—1854), filozof francez : 238
LAMPRECHT, Karl (1856—1915), istoric german : 405
LANSON, Gustave (1857—1937), istoric literar francez : 22
LASSON, Adolf (1832—1917), filozof german : 168, 582—584, 606, 608—609
LAURIAN, August Treboniu (1810—1881), filolog român : 81, 102, 110, 174, 180, 196, 374
LAURIAN, Dimitrie A. (1846—1906), ziarist român : 367
LAZĂR, Gheorghe (1779—1823), cărturar român : 69—70, 163
LĂCUSTEANU, Grigore (1813—1883), scriitor român : 68—69
LĂPUŞNEANU, Alexandru, domn al Moldovei, 1552—1561 şi 1564—1568 : 80, 656
LĂZĂRESCU, Alexandru (1830—1876), scriitor român : 361
LECCA, Constantin (1810—1887), pictor român : 611, 613
LECOMTE DU NOÜY, Émile-André (1844—1914), arhitect francez : 120
LECONTE DE LISLE, Charles (1818—1894), poet francez : 33, 382
LEGOUVÉ, Ernest-Wilfried (1807—1903), scriitor şi dramaturg francez : 432
LEGOUVÉ, Gabriel-Marie (1764—1812), poet francez : 554
LEMAÎTRE, Jules (1853—1914), critic literar francez : 148
LENAU, Nikolaus (Nikolaus Niembsch von Strehlenau) (1802—1850), poet german : 227, 264, 268—269, 276, 284, 310, 317—319
LENIN, Vladimir Ilici (1870—1924), clasic al socialismului ştiinţific, continuator al operei lui K. Marx şi Fr. Engels : 35, 196
LENORMANT, François (1837—1883), arheolog şi istoric francez : 243
LEONARDO DA VINCI (1452—1519), pictor, inginer şi scriitor italian : 484
LEONIDA, Dimitrie (n. 1883—1965), inginer român : 562
LEOPARDI, Giacomo (1798—1837), poet italian : 261, 269, 291, 449, 555
LEPĂDATU, Ioan Al. (1844—1878), poet român : 633
LE QUIEN, Michel (1661—1740), erudit francez : 82
LERMONTOV, Mihail Jurievici (1814—1841), poet liric rus : 553
LEROUX, Pierre (1797—1871), filozof şi publicist francez : 577
LESSING, Gotthold Ephraïm (1729—1781), scriitor german : 31, 112—113, 137—138, 167, 582, 584
LEWIS, Matthew Gregory (1775—1818), romancier englez : 81
LIEBMANN, Otto (1840—1912), filozof german : 166
LILIENFELD, Paul von (Pavel Fedorovici Lilienfeld-Toailles) (1829—1903), sociolog rus : 596—597
LINDAU, Paul (1839—1919), romancier german : 435
LINNAEUS (Carl af Linné) (1707—1778), naturalist suedez de limbă latină : 42
LIŞTEAVĂ, P. (1885—), poet şi publicist român : 647
LOMBARD, Paul, scriitor francez de la începutul sec. XX : 386
LONGTEMPS, A. G. de, scriitor francez din sec. XIX : 409
LONGUS (sfîrşitul sec. II), scriitor grec : 421
LOVINESCU, Eugen (1881—1943), scriitor şi critic literar român : 601—602
LUCHIAN, Ştefan (1868—1916), pictor român : 381, 446, 494, 562—563, 649
LUCIANUS (c. 125—185), scriitor grec : 108, 525
LUCRETIUS, Titus L. Carus (c. 98 — c. 53 î.e.n.), poet latin : 79, 114
LUDESCU, Stoica (prima jumătate a sec. XVII — c. 1690), cronicar român : 81
LUGOWSKI, Clemens, scriitor german contemporan : 483
LUPAŞ, Ion (n. 1880), istoric român : 577, 592—594
LUTHER, Martin (1483—1546), reformator german : 323
LYLY, John (1553—1606), scriitor englez : 34

M

MABLY, Gabriel Bonnot de (1709—1785), filozof și istoric francez : 550
MACAULAY, Thomas Babington (1800—1859), istoric și om politic englez : 341
MACCHIAVELLI, Niccolò (1469—1527), istoric și om politic italian : 346, 549
MACEDONSKI, Alexandru A. (1854—1920), poet român : 19, 132, 135, 319—320, 336, 340, 342, 359—442, 446, 472, 487, 516—517, 538, 540, 558, 637
MACEDONSKI, Alexandru D. (1816—1869), general, tatăl poetului Al. Macedonski : 359, 361—364, 411—412
MACEDONSKI, Alexis, fiul poetului Al. Macedonski : 386
MACEDONSKI, Ana (născută Rollet-Slătineanu), soția poetului Al. Macedonski, 372, 376
MACEDONSKI, Caterina (căsătorită Ghica, apoi Leboeuf), sora poetului Al. Macedonski : 364
MACEDONSKI, Dimitrie, cavaler polonez la 1613 : 360
MACEDONSKI, Dimitrie, maior, fratele poetului Al. Macedonski : 364
MACEDONSKI, Dumitru, bunicul poetului Al. Macedonski : 360—361
MACEDONSKI, Maria (născută Fișența-Piriianu) (1834—1903), mama poetului Al. Macedonski : 363—364, 412
MACEDONSKI, Mihail, unchiul poetului Al. Macedonski : 361
MACENDONSKI, Nikita (1888—1933), ziarist și publicist român : 389
MACEDONSKI, Pavel, frate cu bunicul poetului Al. Macedonski : 360—361
MACEDONSKI, Vladimir (? —1918), avocat, fratele poetului Al. Macedonski : 364
MACH, Ernst (1838—1916), filozof austriac : 32
MACKENSEN, August von (1849—1945), feldmareșal german în primul război mondial : 388, 391
MACRI, C. (sec. XIX), poet român : 612
MADÁCH, Imre (1823—1864), poet maghiar: 525
MADAME CARL, trupă de teatru în București, la începutul sec. XIX : 53
MAERCKER, Friedrich-August, filozof german din sec. XIX : 582, 608
MAETERLINCK, Maurice (1862—1949), scriitor belgian de limbă franceză : 32, 379
MAHOMED II, sultan al Imperiului otoman, 1451—1481 : 613, 623
MAIOR, Petru (1761—1821), cronicar român : 163, 180, 196
MAIORESCU, Clara (născută Kremnitz) soția scriitorului Titu Maiorescu : 168
MAIORESCU, Ioan (1811—1864), profesor român, tatăl scriitorului Titu Maiorescu : 163—164, 171, 174—175
MAIORESCU, Titu (1840—1917), critic, scriitor și om politic român : 38—39, 133, 136—146, 147—159, 160—162, 163—193, 194—203, 204—207, 210—213, 215—218, 228, 230, 234, 243, 277, 313—314, 323, 326—330, 332, 337—339, 341, 343, 345, 353, 355, 373—374, 455, 471, 481—482, 488, 554, 567—571, 580—591, 597, 599—600, 604, 606, 608—609
MAISTRE, Joseph de (1753—1821), filozof francez : 181, 590
MALLARMÉ, Stéphane (1842—1898), poet francez : 33, 379, 546
MANACORDA, Guido (n. 1879), gînditor, filolog și critic italian : 555
MANEA (sec. XVI), meșter de la Hurez : 120
MANIU, Adrian (n. 1891), poet și ziarist român : 537, 539, 541
MANN, Thomas (1875—1955), scriitor german : 664
MANOLLI DIN NIAESIA (Nyssa din Capadocia sau Nysia din Asia Mică), meșter adus de domnitorul Neagoe Basarab : 120
MANTU, Nicolae (1871—1957), pictor român : 654
MARC-AURELIU (Marcus Aurelius Antoninus Augustus) (121—180), împărat roman, scriitor de limbă greacă : 222
MARCELLUS (Marie-Louis-Jean-André-Charles Demartin du Tyrac de) (1795—1865), diplomat francez : 92
MARCU (Evanghelistul) (? — c. 67) : 643
MARIE DE FRANCE (sec. XII), poetă franceză : 546

MARINESCU, Atanasie Marian (1830—1914), folclorist român : 92
MARINESCU, Gheorghe (1863—1938), savant român neurolog : 562
MARINETTI, Filippo-Tommaso (1876—1944), poet italian : 33
MARINO, Giambattista (1569—1625), scriitor italian : 34
MARMONTEL, Jean-François (1723—1799), scriitor francez : 550
MARTIAL, Marcus Valerius (43—104), poet latin : 112, 114
MARX, Karl (1818—1883), unul din întemeietorii socialismului științific, alături de Fr. Engels : 35, 232, 525, 575—576, 600, 602
MASSIM, Ioan (1825—1877), profesor și publicist român : 110, 174
MASSIS, Henri (n. 1886), critic și eseist francez : 305
MATEI BASARAB (1580—1654), domn al Țării Românești, 1632—1654 : 95
MATEI CORVIN (1443—1490), rege al Ungariei, 1458—1490 : 624
MATEI (Evanghelistul (? —c. 70) : 643
MAUPASSANT, Guy de (1850—1893), romancier francez : 488
MAURICIU DE NASSAU (1567—1625), stathouder în Țările de Jos : 109
MAVROS, Nicolae (1782—1868), general român : 100—101
MAY, Dick, scriitoare americană din sec. XIX : 435
MĂLINECU, Vasile (1817—1866), om politic român : 631
MĂZĂREANU, Vartolomei (c. 1720 — c. 1780), arhimandrit și cronicar român : 611
MEDICI, Lorenzo de' (Magnificul) (1448—1492), protector al artelor și poet italian : 113
MEHEDINȚI, Simion (1869—1963), geograf român : 188, 582
MEISSNER, Constantin (1854—1942), pedagog și om de școală, român : 169—170
MELA, Pomponius (sec. I), geograf latin : 106
MELIC, Ioan (1840—1889), profesor de matematici, român : 169
MENDEL, medic în Iași, în a doua jumătate a sec. XIX : 329
MENDÈS, Catulle (1841—1909), poet, dramaturg și romancier francez : 33
MENGLI GHEREI (? —1515), han al tătarilor, 1464—1475 și 1478—1515 : 613
MÉRIMÉE, Prosper (1803—1870), romancier francez : 79, 81, 483, 656
MEȘOTĂ, Ioan G. (1837—1878), profesor și om de școală, român : 167, 175
METASTASIO, Pietro (1698—1782), poet italian : 612
MEYER, Conrad-Ferdinand (1825—1898), scriitor elvețian de limbă germană : 35
MEYER, Theodor A. (? —1936), istoric literar și estetician german : 137—138
MEYERBEER, Giacomo (Jakob Liebmann Beer) (1791—1864), compozitor german : 76
MICHELANGELO BUONAROTI (1475—1564), sculptor, pictor, arhitect și poet italian : 105
MICHELET, Jules (1798—1874), istoric și literat francez : 33, 41, 572
MICHELET, Karl Ludwig (1801—1893), istoric al filozofiei și filozof german : 168, 580, 582—583, 605, 608
MICLE, Ștefan (1820—1879), profesor român : 215
MICLE, VERONICA (1853—1889), poetă română : 206, 213, 215—216, 338
MICLESCU, Calinic (1822—1886), mitropolit al Moldovei și Ungrovlahiei, 1875—1886 : 327
MIHAI VITEAZUL (1548—1601), domn al Țării Românești, 1593—1601 : 614—615, 628
MIHĂILESCU, Ștefan C. (1846—1898), pedagog și publicist român : 367
MIHNEA CEL RĂU, domn al Țării Românești, 1508—1509 : 82—86
MIKLOSICH, Franz von (1813—1891), slavist austric : 91
MILESCU, Nicolae Spătarul (1636—1708), cărturar român : 200, 548
MILL, John Stuart (1806—1873), filozof englez : 184
MILLE, Constantin (1861—1927), ziarist și scriitor român : 375, 642
MILLO, Matei (1814—1896), actor și autor dramatic român : 633
MILTON, John (1608—1674), poet englez : 295
MINAR, Octav (n. 1886), istoric literar român : 247
MINCU, Ion (1852—1912), arhitect român : 78
MINULESCU, Ion (1881—1944), poet român : 539

MIRCEA, fiul lui Mihnea, domn al Țării Românești, 1509—1510 : 82
MIRCEA CEL BĂTRÎN, domn al Țării Românești, 1386—1418 : 628
MIRCEA CIOBANUL, domn al Țării Românești, 1545—1552 : 83—84
MIRCEA DES MÊTRIADES (pseudonim, vezi Mircea Demetriade)
MIREA, A. (pseudonim, vezi Dimitrie Anghel și St. O. Iosif)
MIREA, George (Demetrescu) (1852—1934), pictor român : 78, 125
MIRONESCU, I. I. (1883—1919), scriitor român : 647
MISSAIL, George (1834—1906), scriitor român : 91
MISSIR, Petre (1856—1929), jurist român : 338
MÎNDRU, Atanasie (1883—1961), scriitor român :386—387
MLADENOVICI, Branco (sec. XIV), scriitor bisericesc : 91
MOCKEL, Albert (1866—1945), scriitor belgian de limbă franceză : 377
MOISE (sec. XIII î.e.n.), moralist și legislator, conducător al evreilor : 453
MOLDOVAN, Grigore (1845— ?), profesor de literatura română : 355
MOLDOVEANU, Dumitru (1872—1943), scriitor român 409
MOLIÈRE (Jean-Baptiste Poquelin) (1622—1673), poet comic și actor francez : 43—45, 346, 551
MOMOLO GARDINI, Ecaterina, mătușa scriitorului I. L. Caragiale : 342
MONTANDON, M., scriitor francez contemporan : 387
MONTESQUIEU (Charles-Louis de Secondat de la Brède et de) (1689—1755), scriitor francez : 550
MONTY, Jules, profesor francez în București, la jumătatea sec. XIX : 70
MORÉAS, Jean (Jean Papadiamantopoulos) (1856—1910), poet francez : 33, 379
MORUZZI, Iancu (prima jumătate a sec. XIX) : 53
MOȘOIU, Alfred (1890—1932), scriitor român : 537
MOUNET-SULLY (Jean Sully Mounet) (1841—1916), tragedian francez : 346—347, 385
MOZART, Wolfgang Amadeus (1756—1791), compozitor austriac : 76, 292
MÜLLER-FREIENFELS, Richard (1882—1949), filozof și psiholog german : 306
MÜLLNER, Amandus Gottfried Adolf (1774—1829), scriitor german : 431
MUMULEANU, Barbu (1794—1837), poet român : 293
MUNTEANU, Gavril (1812—1869), om de școală și profesor român : 97
MURĂRAȘU, Dumitru (n. 1897), istoric literar român : 218, 592, 597—598
MUREȘANU, Andrei (1816—1863), poet român : 178, 293
MURILLO (Bartolomeo Esteban) (1617—1682), pictor spaniol : 89
MURNU, Ary (n. 1881), caricaturist și peisagist român : 650
MURNU, George (1868—1957), profesor de filologie clasică, român : 117
MUSAIOS, cîntăreț legendar prehomeric : 46
MUSSET, Alfred de (1804—1880), poet francez : 43, 115, 234, 236—239

N

NAPOLÉON I (Bonaparte) (1769—1821), împăratul francezilor, 1804—1815 : 51, 69
NAPOLÉON III (Charles-Louis-Napoléon Bonaparte) (1808—1873), împăratul francezilor, 1852—1870 : 376
NAUM, Anton (1829—1917), poet român : 328
NĂDEJDE, Iosif (1880—1929), ziarist român : 387
NĂNESCU, cîntăreț de la începutul sec. XIX, în București : 53
NEAGOE BASARAB, domn al Țării Românești, (1512—1521) : 83, 95, 120
NEAGU-NEGULESCU, I., (1878—1940), prozator român : 648—649
NECULCE, Ion (c. 1672—1745 sau 1746), cronicar român : 500, 612, 615—616
NEGRI, Ada (1870—1945), poetă italiană : 460
NEGRI, Elena (1816—1847), sora scriitorului Costache Negri : 71
NEGRUZZI, Costache (1808—1868), scriitor român : 49, 80—81, 85, 94, 100, 180, 196, 198, 410, 444, 483—484, 502, 506, 557, 561, 614—615, 618, 633, 656
NEGRUZZI, Iacob (1842—1932), scriitor român : 170, 173, 183, 188, 210, 327—328, 330, 337—339, 358, 482

NEKRASOV, Nikolai Alexeevici (1821—1877), poet rus : 459
NERO, Lucius Domitius N. Claudius (37—68), împărat roman, 54—68 : 109
NESTOR, Ion (n. 1905), istoric și arheolog român : 103
NEUMEISTER, Rudolf, pastor evanghelic la București, în a doua jumătate a sec. XIX: 123—124
NICOLAÏ, Johann Christoph Friedrich (1732—1811), scriitor german : 376
NICOLEANU, Nicolae (1833 sau 1835—1871), poet român : 132, 176, 636
NICULESCU, Alexandru (n. 1928), lingvist român : 448
NICULESCU, Remus (n. 1927), istoric de artă română : 612
NIETZSCHE, Friedrich (1844—1900), filozof german : 32, 145
NION, François de (1854—), literat francez : 435
NISARD, Jean-Marie-Napoléon-Désiré (1806—1888), istoric și critic literar francez : 21—22
NOINTEL, Charles-Marie-François de (c. 1635—1685), diplomat francez : 109
NOTTARA, Constantin I. (1859—1935), actor român : 379, 433
NOVALIS (Friedrich Leopold von Hardenberg) (1772—1802), poet german : 221, 255—257, 259, 422

O

OBEDENARU, Alexandru (1865—1939), scriitor român : 375, 409
ODOBESCU, Alexandru (1834—1895), scriitor și arheolog român : 10, 39, 67—127, 174, 183, 198, 219, 334, 341, 444, 502, 552, 557, 561, 568, 614, 656
ODOBESCU, Catinca, mama scriitorului Al. Odobescu : 69
ODOBESCU, Ioan (1793—1857), colonel, tatăl scriitorului Al. Odobescu : 68—69
ODOBESCU, Sașa (născută Prejbeanu), soția scriitorului Al. Odobescu : 87
OLAHUS, Nicolae (1493—1562), mitropolit și cronicar umanist român : 81
OLTEA DOAMNA (?—1463), mama domnitorului Ștefan cel Mare : 621
OPRESCU, Gheorghe (n. 1881), istoric și critic de artă, român : 575—577
ORESCU, Alexandru (1817—1894), arhitect român : 471
OVIDIUS, Publius O. Naso (43 î.e.n. — 18 e.n.), poet latin : 414, 548
OXENSTIERNA, Axel Gustafsson de (1583—1654), om de stat suedez : 250—251

P

PAHONȚU, Eugen, scriitor român din prima jumătate a sec. XX : 374
PAICU, Pavel (1831—1898), publicist român : 169
PALESTRINA, Giovanni Pierluigi da (1524—1594), compozitor italian : 220
PANN, Anton (1794—1854), scriitor român : 49—66, 92, 115, 213, 293, 549
PANTAZESCU, student român implicat în sustragerea tezaurului de la Petroasa : 123
PANTEA, Simion, publică „Istoria Sindipii filozoful" în 1802, la Sibiu : 56
PANU Gheorghe (1848—1910), ziarist și om politic român : 176, 183, 312, 341
PAPACOSTEA, Cezar (1886—1936), profesor de filologie clasică, român : 242—243
PAPADOPOLO, G. G., profesor grec, trăiește în România la jumătatea sec. XIX : 101
PAPAZOGLU, Dimitrie (1811—1893), publicist român : 101—102, 104
PAPIU-ILARIAN, Alexandru (1823—1877), istoric și jurist român : 94, 103

PARÁSCHOS, Achilleus (1838—1895), poet grec : 319—320
PARIS, Gaston (1839—1903), filolog, romanist francez : 22
PARMENIDE (c. 540 — începutul sec. V î.e.n.), filozof grec : 246—247
PARODI, Dominique-Alexandre (1842—1901), literat francez : 336
PASCAL, Blaise (1623—1662), matematician, filozof și scriitor francez : 261—262
PASCALY, Mihail (1831—1882), actor român : 209—210, 217, 336
PATIN, Henri-Joseph-Guillaume (1793—1876), latinist francez : 79
PAVELESCU, Cincinat (1873—1934), poet român : 379—381, 390, 392, 403, 409, 432—434, 538
PĂTRAȘCU, Gheorghe (1872—1949), pictor român : 562
PĂUN, Vasile (1850—1908), profesor și publicist român : 391
PÉLADAN, Joséphin (1859—1918), literat francez : 379, 381, 385, 418, 420
PELIMON, Alexandru (1820—1881), scriitor român : 171
PERPESSICIUS (Dumitru Panaitescu) (n. 1891), critic literar român : 39, 217, 320, 323—324, 620
PERRAULT, Charles (1628—1703), povestitor și poet francez : 346
PETICĂ, Ștefan (1877—1904), poet român : 382, 392, 539
PETÖFI, Sándor (1823—1849), poet liric maghiar : 213
PETRA-PETRESCU, Horia (1884—1962), publicist român : 344
PETRARCA, Francesco (1304—1374), poet italian : 108, 549
PETREA CIUBOTARIUL (vezi, Ștefan a lui Petrea Ciubotariul)
PETRESCU, Camil (1894—1957), scriitor român, romancier și dramaturg : 292, 663
PETRESCU, Cezar (1892—1961), romancier român : 643, 652, 664
PETRESCU, Ghenadie (1836—1896), mitropolit al Ungrovlahiei, 1893—1896 : 380—381
PETRESCU, Ion (1858—1932), actor român : 433
PETRESCU-CONDURATU, C. (1844—1900), tipograf român : 367
PETRINO, Dimitrie (1844—1878), poet român : 176, 183, 211
PETRONIUS (pseudonim, vezi Grigore Tăușan)
PETRONIUS, Caius P. Arbiter (c. 20—66), scriitor latin : 422
PETROVICI, Ion (n. 1882), filozof român : 190, 580
PETRUS ALPHONSI (1062— ?), erudit spaniol : 55
PEUCESCU, Grigore (1842—1897), ziarist și om politic român : 214
PHILIPPIDE, Alexandru (1859—1933), filolog român : 562
PHILIPPIDE, Alexandru A. (n. 1900), scriitor român : 469
PICARD, Gaston (n. 1892), scriitor francez : 386
PICCOLOMINI, Aeneas Sylvius (vezi, Aeneas Sylvius Piccolomini)
PILLAT, Ion (1891—1945), poet român : 387, 537
PINARD (521—441 î.e.n.), poet liric grec : 292
PIRANDELLO, Luigi (1867—1936), autor dramatic și romancier italian : 386, 436
PIRON, Alexis (1689—1773), poet francez : 455
PÎRÎIANU, Dimitrie, pitar la 1848 : 364
PÎRÎIANU-MACEDONSKI, Ecaterina (? — 1868), bunica poetului Al. Macedonski : 364
PÎRVAN, Vasile (1882—1927), savant român, istoric și arheolog : 562
PLATON (429—347 î.e.n.), filozof grec : 41—42, 57, 177, 277, 280—281, 284, 506, 525
PLEȘOIANU, Grigore (1808—1857), om de școală română : 70
PLINIUS, Caius P. Caecilius Secundus (cel tînăr) (62—c. 120), literat roman : 106, 108, 112
PLINIUS, Caius P. Secundus (cel bătrîn) (28—79), naturalist roman : 114
PLOTIN (205—270), filozof neo-platonician grec : 134, 251
PLUTARCH (46—120), istoric și moralist grec : 112, 117
POË, Edgar Allan (1809—1849), poet american : 300, 346, 467, 538
POENARU, Petrache (1799—1875), cărturar român : 69—70, 80, 100—101, 118
POGOR, Vasile (1833—1906), literat român : 169, 328, 338
POLYBIUS (între 210 și 205—125 î.e.n.), istoric grec : 117
POLYCHRONIADE, Ioan N., publicist român de la sfîrșitul sec. XIX : 366
POLYCLETOS (sec. V î.e.n.), sculptor și arhitect grec : 292
POMPEI, Dimitrie (1873—1954), matematician român : 562

POMPILIU, Miron (Moise Popovici) (1848—1879), scriitor român : 167, 176, 218, 354
POP-FLORANTIN, Ion (1843—1936), scriitor român : 176
POPAZU, Ioan (1808—1889), episcop al Caransebeşului : 163
POPAZU, Maria (1819—1864), mama scriitorului Titu Maiorescu : 163
POPESCU, Ioan (1830—1901), profesor şi om de şcoală român : 167
POPESCU, Radu (1650—1729), cronicar român : 81
POPESCU, Spiridon (1864—1925), scriitor român : 648—649
POPFIU, Justin (1841—1882), publicist român : 633
POPOVICI, Al. (sec. XIX), inginer hotarnic român : 101
POPOVICI-BĂNĂŢEANU, Ion (1869—1893), scriitor român : 188, 198
PORFIRIU, Teodor, poet român de la jumătatea sec. XIX : 630
POUSSIN, Nicolas (1594—1665), pictor francez : 404
PRAXITELE (c. 396—?), sculptor grec : 77
PREDA, Marin (n. 1922), romancier şi nuvelist român : 665
PROUDHON, Pierre-Joseph (1809—1865), filozof, sociolog şi economist francez : 233, 575—577
PROUST, Marcel (1871—1922), romancier francez : 663
PRUD'HON, Pierre-Paul (1758—1823), pictor francez : 77
PULVER, Max (n. 1889), scriitor elveţian : 235, 244
PUMNUL, Aron (1818—1866), filolog român : 173, 209
PUŞKIN, Aleksandr Sergheievici (1799—1837), poet rus : 49, 656
PÜTZ, Wilhelm (1806—1877), pedagog german : 167

Q

QUICHERAT, Jules-Etienne-Joseph (1814—1882), arheolog francez : 79
QUILLARD, Pierre (1864—1912), scriitor francez : 382, 385
QUINET, Edgar (1803—1875), poet, literat, istoric şi om politic francez : 572
QUINTE-CURCE (vezi, Curtius Rufus Quintus)
QUINTILIANUS, Marcus Fabius (sec. I), retor latin : 34

R

RABELAIS, François (c. 1494—1553), scriitor francez : 50, 113, 116, 322—323, 333, 508, 546, 551
RACHILDE (M-me Alfred Vallette, n.Margueritte Eymery) (1860—1953), literată franceză : 419
RACINE, Jean (1639—1699), poet tragic francez : 93, 212, 236, 433, 546
RACOVIŢĂ, Emil (1868—1947), savant român, naturalist şi biospeolog : 562
RACOVIŢĂ, Gheorghe (1839—?), membru al Societăţii Junimea : 164
RACOVIŢĂ, Nicolae (1838—1894), om politic român : 91
RADCLIFFE, Ann (1764—1823), romancier englez : 81
RADU, Vasile (1887—1940), preot şi profesor român : 473
RAFFAEL SANZIO (1483—1520), pictor italian : 105, 234
RALEA, Mihail (1896—1964), filozof şi scriitor român : 499
RALLET, Dimitrie (?—1858), publicist şi om politic român : 630, 633

RAMBOUILLET, Marquise de (Catherine de Vivonne de Savelli) (1588—1665), literată franceză : 34
RANETTI, George (1875—1927), ziarist și scriitor român : 646—647
RANKE, Leopold von (1795—1886), istoric german : 181, 578
RASIDESCU, Ștefan (?—1881), tipograf român : 91
RAȘCU, I. M. (n. 1890), scriitor român : 539
RĂCEANU, V., colaborator al scriitorului I. Creangă : 327
RĂDULESCU-CODIN C (c. 1875—1926), folclorist român : 634
RĂDULESCU-MOTRU, Constantin (1863—1956), psiholog și filozof român : 344, 600—601, 603
RĂDULESCU-NIGER, Nicolae (1861—1944), scriitor român : 124, 641
RĂDULESCU-POGONEANU, Ion (1870—1945), profesor de pedagogie român : 594
REBREANU, Liviu (1885—1944), romancier român : 563, 643, 651—653, 662—663
REISSENBERGER, Ludwig (1819—1895), arheolog și meteorolog sas : 91
REMBRANDT VAN RYN (1606—1669), pictor și gravor olandez : 89
RESSU, Camil (1880—1962), pictor român : 649
RETZ, Jean-François-Paul de Gondi Cardinal de (1613—1679), scriitor și memorialist francez : 191
REUTER, Fritz (1810—1874), romancier german : 188, 213, 482
RIBOT, Théodule-Armand (1839—1916), filozof și psiholog francez : 386, 435
RICARD, Louis-Xavier de (1843—1911), poet francez : 33
RICHARDSON, Samuel (1689—1761), romancier englez : 234
RICHELIEU, Armand-Jean du Plessis de (1585—1642), cardinal și om de stat francez : 78
RICHEPIN, Jean (1849—1926), poet și autor dramatic francez : 385
RIENZI (pseudonim, vezi Duiliu Zamfirescu)
RIENZI, Cola di (Nicolas Gabrino) (1313—1354), tribun al Romei : 108
RIMBAUD, Jean-Nicolas-Arthur (1854—1891) poet francez : 291, 540
RINALDINI, guvernator al Triestului la sfîrșitul sec. XIX : 164
RIRIA (Cornelia Gatovschi, n. Biberi) (1864—1951), poetă română : 647
RÎMNICEANU, Naum (1764—1839), scriitor român : 57
RÎMNICEANU, Naum, sculptor român contemporan : 563
ROATĂ, Ion (sec. XIX), deputat țăran în Divanul ad-hoc : 637—638
ROLLIN, Charles (1661—1741), umanist și istoric francez : 550
ROLLINAT, Maurice (1846—1903), poet francez : 378, 400, 432, 538
ROMILLY, Samuel (1757—1818), jurist englez : 376
RONETTI-ROMAN (1853—1908), scriitor și publicist român : 271
RONSARD, Pierre de (1524—1585), poet francez : 22, 40
ROSETTI, Constantin A. (1816—1885), scriitor și om politic român : 67, 74, 78, 118, 171, 176, 186, 213, 363, 369, 568
ROSETTI, Radu (1853—1926), istoric și memorialist român : 632, 643
ROSETTI, Teodor (1837—1923), om politic român : 164, 183, 339
ROSSETTI, Dante Gabriel (1828—1882), pictor și poet englez : 33
ROSSI, Ernesto (1827—1896), actor italian : 429
ROSSINI, Gioacchino (1792—1868), compozitor italian : 76, 114, 606
ROȘCA, D. D. (n. 1895), profesor de filozofie român : 569
ROTICA, G. (1886—1952), poet român : 647
ROUSSEAU, Jean-Jacques (1712—1778), scriitor francez : 31, 41, 43, 181, 236, 288, 550
ROYÈRE, Jean (1871—), poet și eseist francez : 386
RUBENS, Peter-Paul (1577—1640), pictor flamand : 114, 404
RUCĂREANU, Nicolae (c. 1820—c. 1875), poet român : 115
RUSSO, Alecu (1819—1859), scriitor român : 72, 94, 180, 198, 500, 553, 561, 615—616
RUSU, Liviu (n. 1901), istoric literar român : 194, 196—197
RUSU, Matei (c. 1880—?), prozator român : 647
RUYSDAËL, Jacob-Isaac van (1628 sau 1629—1682), pictor peisagist olandez : 114

S

SADOVEANU, Ion Marin (1893—1964), scriitor şi critic literar român: 652—653, 663—664
SADOVEANU, Mihail (1880—1960), prozator român: 16, 55, 62, 115, 157—158, 188, 199, 330, 480—493, 494—506, 507—510, 555, 558, 561—563, 622—623, 625—626, 647, 660—661
SAHIA, Alexandru (Alexandru Gh. Stănescu) (1908—1937), scriitor, publicist şi ziarist român: 664
SAINTE-BEUVE, Charles-Augustin (1804—1869), critic şi scriitor francez: 18, 22, 35, 40—42, 46, 148
SAINT-MARC GIRARDIN (Marc Girardin) (1801—1873), critic literar francez: 79
SAINT-SIMON, Claude-Henri de Rouvroy de (1760—1825), filozof francez: 590
SALIGNY, Anghel (1854—1925), inginer constructor român: 562
SALLUSTIUS, Gaius S. Crispus (86—35 î.e.n.), istoric latin: 169
SALTÎKOV-SCEDRIN, Mihail Evgrafovici (1826—1889), scriitor rus: 35
SAND, George (Amandine-Lucie-Aurore Dupin, baronne Dudevant) (1804—1876), romancieră franceză: 188, 482
SANDU-ALDEA, Constantin (1874—1927), scriitor român: 357
SANIELEVICI, Henric (1875—1962), sociolog şi critic literar român: 599
SANSOT, E., editor francez de la începutul sec. XX: 385, 418
SAVARGIN, Alexandru (1890—1954), sculptor român: 393
SAVIGNY, Friedrich Karl von (1778—1861), jurist german de origine franceză: 181, 578—579
SAVU, Gh. pictor român contemporan: 654
SĂCĂREANU, Ion, povestitor în copilăria scriitorului M. Sadoveanu: 498
SCALIGER (Jules-César de Lescale) (1484—1558), erudit francez de origine italiană: 46
SCHÄFFLE, Albert-Eberhard-Friedrich (1831—1903), economist german: 354, 596—597
SCHASLER, Max (1819—1903), filozof şi estetician german: 168, 582—584, 608—609
SCHELLING, Friedrich Wilhelm Joseph von (1775—1854), filozof german: 147, 153, 210, 221, 592, 600
SCHERER, Heinrich (sec. XIX), istoric german: 82
SCHERER, Wilhelm (1841—1886), istoric literar austriac: 29—30, 303—304
SCHILLER, Johann Christoph Friedrich von (1759—1805), scriitor şi poet german: 31—32, 114, 169, 188, 197, 209, 261, 291, 334, 346, 400, 584, 604—605, 609, 661
SCHLEGEL, August Wilhelm von (1767—1845), poet şi critic german: 29, 169
SCHLEGEL, Friedrich von (1772—1829), poet şi critic german: 29, 144, 169
SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst (1768—1834), filozof german: 578
SCHMIDT, Julian Heinrich (1818—1886), istoric literar german: 609
SCHOPENHAUER, Arthur (1788—1860), filozof german: 23, 42, 147, 153—156, 164, 166, 185—187, 206—207, 210—211, 222, 228, 239—240, 241—252, 259—260, 275—276, 279—280, 288, 312, 356, 555, 580, 592, 594, 600
SCHUCHARDT, Hugo (1842—1927), lingvist german: 174
SCHUMANN, Robert (1810—1856), compozitor german: 227
SCHWEITZER-CUMPĂNA, Rudolf (n. 1886), pictor român: 654
SCOBAI, Gh., profesor în Iaşi la sfirşitul sec. XIX: 329
SCOTT, Walter (1771—1832), romancier englez: 81, 84, 483, 656
SCRIBE, Eugene (1791—1861), autor dramatic francez: 337
SCROB, Carol (1856—1913), poet român: 373
SCURTU, Ion (1877—1922), scriitor român: 38—39, 219, 222, 250, 500, 592, 595—597
SEILLÈRE, Ernest (1866—1953), istoric literar francez: 236
SERVIUS TULLIUS (578—534 î.e.n), rege al Romei: 35
SESTINI, Domenico (prima jumătate a sec. XVIII — sfirşitul sec. XVIII), călător italian în Ţara Românească: 94

SHAKESPEARE, William (1564—1616), poet dramatic englez : 22, 42, 152, 188, 210, 222, 323, 338, 346, 351, 428—429, 478
SHELLEY, Percy Bysshe (1792—1822), poet englez : 291, 514, 525
SIGLER, Michael (c. prima jumătate a sec. XVI — 1585), cronicar german : 81
SIHLEANU, Alexandru Zamfir (1834—1857), poet român : 69, 72, 94, 293
SIMIONESCU, A., colaborator al scriitorului I. Creangă : 327
SIMONIDE (c. 556—c. 467 î.e.n.), poet liric grec : 137
SION, Antoli (mijlocul sec. XVIII — prima jumătate a sec. XIX), cronicar român : 611
SION, Gheorghe (1822—1892), poet român : 371, 631, 633
SLAVICI, Ion (1848—1925), scriitor român : 154, 175—176, 183, 188, 198—199, 201, 204—207, 210, 213, 242, 323, 330, 337, 340, 347—348, 353—358, 444, 446, 448, 458, 482—485, 561, 563, 592, 659
SMIRNOFF (sec. XIX), arheolog rus : 125
SOCRATES (468—400 sau 399 î.e.n.), filozof grec : 251
SOFOCLE (497 sau 495—405 î.e.n.), poet tragic grec : 42, 152, 433
SOLGER, Karl Wilhelm Ferdinand (1780—1819), filozof german : 221
SOLOMON, maior, ia parte la revoluția din 1848 : 68
SORBUL, Mihail (n. 1885), dramaturg român : 428
SOREL, Charles (1597—1674), literat francez : 31
SOVEJA (pseudonim, vezi S. Mehedinți)
SPENCER, Herbert (1820—1903), filozof englez : 459, 596—597
SPENGLER, Oswald (1880—1935), filozof german : 32
SPERANȚIA, Teodor (1856—1929), scriitor român : 635
SPINOZA, Baruch (1632—1677), filozof olandez : 31—32, 154, 166
SPONTINI, Gaspare Luigi Pacifico (1774—1851), compozitor italian : 76
STAËL, M-me de (Anne-Louise-Germaine de Necker, baronne de Staël-Holstein) (1766—1817), scriitoare franceză : 29, 33
STAMATI, Constantin (1777—1870), poet român : 49, 614—615
STAMATIAD, Al. T. (1885—1956), poet român : 386—389, 539
STANCU, Zaharia (n. 1904), scriitor român : 470, 652—653, 664
STĂNCESCU, Constantin I. (1837—1909), pictor român : 338
STEIN, Lorenz (1815—1890), jurist, sociolog și economist german : 210, 354, 356
STENDHAL (Henri Beyle) (1783—1842), scriitor francez : 22, 35, 483, 557
STEVENSON, Robert Lewis (1850—1894), scriitor englez : 435
STOBEUS (sec. IV), călugăr și compilator grec : 251
STOENESCU, Theodor M. (1860—1919), poet român : 342, 371, 383, 393
STOILOV, Simion (1887—1961), matematician român : 562
STORK, Carol (1854—1926), sculptor român : 471
STRABON (c. 58 î.e.n. — c. 25 e.n.), geograf grec : 106
STRAT, Ion D. (1836—1879), economist român : 183
STREINU, Vladimir (n. 1902), critic literar român : 196
STRICH, Fritz (n. 1883), istoric literar german : 33
STUPNICKI, Hipolit (sec. XIX), istoric polonez : 360
STURDZA, Dimitrie A. (1833—1914), istoric și om politic român : 104, 122, 164, 339, 341, 355, 380
STURDZA, Gheorghe, fratele lui Dimitre Sturdza : 164
STURDZA, Grigore (1821—1901), om politic român : 582
STURDZA, Mihail (1795—1884), domn al Moldovei 1834—1849 : 582
STURDZA-MICLĂUȘENI, D. (vezi, D. A. Sturdza)
SUCHIANU, Ion (1852—1934), publicist român : 340, 350
SULLY PRUDHOMME (René François-Armand Prudhomme) (1839—1907), poet francez : 400
SUTTNER, profesor de filozofie la Viena în 1857 : 165—166
SYLLA, Lucius Cornelius (136—78 î.e.n.), dictator roman : 109

Ş

ŞAGUNA, Andrei (1809—1873), mitropolit al Transilvaniei 1850—1873 : 355
ŞĂINEANU, Lazăr (1859—1934), filolog român : 267
ŞERBĂNESCU, Teodor (1839—1901), poet român : 157, 183
ŞINCAI, Gheorghe (1753 sau 1754—1816), cronicar român : 81—82, 180, 196
ŞIRATO, Francisc (1877—1953), pictor român : 650
ŞTEFAN CEL MARE, domn al Moldovei 1457—1504 : 610—626, 628, 659
ŞTEFAN MINCIO, Voevod al Serbiei : 360
ŞTEFAN a lui PETREA CIUBOTARIUL (Ştefan al Petrii), tatăl scriitorului I. Creangă : 326
ŞTEFANELLI, Teodor (1849—1920), publicist român : 620
ŞTEFĂNESCU, Al. I. (n. 1915), scriitor român : 68
ŞTEFĂNESCU, Grigore (1838—1911), geolog şi naturalist român : 91
ŞTEFĂNESCU, Ştefan, tatăl scriitorului Barbu Delavrancea : 444
ŞTIRBEI, Barbu Dimitrie (1799—1869), domn al Ţării Româneşti, 1849—1853 şi 1854—1856 : 99, 164
ŞTIRBEI, Dimitrie, efor al Aşezămintelor Brîncoveneşti la 1896 : 380
ŞUŢU, Alexandru A. (1837—1919), medic român : 216, 454

T

TACITUS, Publius Cornelius (c. 55—120), istoric latin : 112, 346
TAINE, Hippolyte-Adolphe (1828—1893), filozof, istoric şi critic francez : 10, 148, 151—152, 187, 567, 569, 601
TARDE, Gabriel (1842—1904), sociolog şi criminolog italian : 602
TĂUŞAN, Grigore (pseudonim Petronius) (1874—?), ziarist şi scriitor român : 393
TĂUTU, Gheorghe (1823—1885), poet român : 176, 633
TEGETTHOF, fratele amiralului Wilhelm von Tegetthof : 164
TELEOR, Dumitru (D. Constantinescu) (1858—1920), scriitor umorist român : 340, 375
TELL, Christian (1807—1884), general şi om politic român : 68, 167, 170, 195, 327
TEODORESCU, G. Dem. (1849—1891), folclorist şi istoric român : 116
TEODORESCU, Isaia (sec. XIX), arhimandrit, profesorul scriitorului I. Creangă : 326
TEODOSIE, egumen la Mănăstirea Snagov la jumătatea sec. XVII : 96
TEULESCU, Petru (?—1885), publicist român : 91
THACKERAY, William Makepeace (1811—1863), romancier englez : 35
THEO, Ion (pseudonim, vezi Tudor Arghezi)
THEODORESCU, Ion (vezi, Tudor Arghezi)
THIBAUDET, Albert (1874—1936), istoric şi critic literar francez : 304—305, 313
THIBAUT, Anton Friedrich Justius (1772—1840), jurist german : 579
THIERRY, Augustin (1795—1856), istoric francez : 341
THIERS, Adolphe (1797—1877), om de stat şi istoric francez : 376
THOMAS, Jean, scriitor francez contemporan : 40—41
TIECK, Ludwig Johann (1773—1853), romancier şi estetician german : 143, 221, 227, 255—256, 264, 268, 284
TIKTIN H. (1850—1936), filolog român : 93
TIZIANO VECELLIO (1477—1576), pictor italian : 89
TOCILESCU, Grigore (1850—1909), istoriograf şi epigrafist român : 122, 383, 391
TOCQUEVILLE, Alexis-Charles Clérel de (1805—1859), publicist şi om politic francez : 341

TOLSTOI, Lev Nikolaievici (1828—1910), romancier rus : 35, 42, 196—197, 460, 476, 558
TOMAIDA, mama scriitorului Anton Pann : 50—51
TOPÎRCEANU, Gheorghe (1886—1937), poet român : 647
TOROUȚIU, Ilie (n. 1888), publicist român : 166, 215, 358,
TRAIN (Marcus Ulpius Traianus) (52—117,) împărat roman 98—117 : 102, 122, 124, 548
TRENDELENBURG, Friedrich Adolf (1802—1872), filozof german : 184
TRENK, Henric (1820—1888), pictor elvețian : 87
TROELTSCH, Ernst (1865—1923), teolog și filozof german : 600
TUCIDIDE (c. 460—c.395 î.e.n.), istoric grec : 169
TUNUSLI, frații, publică la Viena, în 1806, o istorie politică și geografică a Țării Românești : 82
TURGHENIEV, Ivan Sergheievici (1818—1883), romancier rus : 35, 115, 188, 482
TWAIN, Mark (Samuel Langhorne Clemens) (1835—1910), scriitor humorist american : 346, 384
TYSKIEWICZ (sec. XIX), arheolog rus : 103
TZARA, Tristan (1896—1963), scriitor francez de origine română : 33

Ț

ȚĂRANU, N. D. (1872—1933) ziarist român : 646
ȚIMIRAȘ, Nicolae (1876—?), poet și publicist român : 648
ȚÎNCU, Nicolae (1846—1927), scriitor român : 124
ȚIȚEICA, Gheorghe (1873—1939), matematician român : 562

U

ÜBERWEG, Friedrich (1826—1871), filozof german : 577
ÜBERWEG-HEINZE (vezi Friedrich Überweg și Max Heinze)
UHLAND, Ludwig (1787—1862), poet liric german : 188, 277
UNGHIURLIU, cîntăreț la începutul sec. XIX, în București : 53
URDĂREANU, Ion (?—1821), căpitan de panduri în armata lui Tudor Vladimirescu : 361
URDĂREANU-BRĂILOIU, Ecaterina, bunica poetului Al Macedonski : 364
UREGHE, Grigore (între 1590 și 1590—1647), cronicar român : 81, 548, 611, 613, 616
URECHIA, Vasile A. (1834—1901), istoric român : 102, 338, 371, 377, 391
URSACHI, Gheorghe, bunicul scriitorului M. Sadoveanu : 496
USUN-ȘAH, șah al Persiei în a doua jumătate a sec. XV : 623

V

VAIAN, Eugen (1871—1897), ziarist român: 381

VAILLANT, Elouard (1840— după 1902), membru al Comunei din Paris : 381

VALÉRY, Paul-Ambrozie (1871—1945), poet francez : 382

VAN TIEGHEM, Paul (1871—1948), critic şi istoric literar comparatist francez : 316—317, 554

VARRO, Marcus Terentius (116—27 î.e.n.), poet şi scriitor latin : 108, 114

VARTIC, Tinca (a doua jumătate a sec. XIX), tovarăşă de viaţă a scriitorului I. Creangă : 328—329, 334

VĂCĂRESCU, Bărbucică (începutul sec. XIX) : 53

VĂCĂRESCU, Iancu (1792—1863), poet român : 92—93, 176, 285, 444

VĂCĂRESCU, Ienăchiţă (c. 1740—1797), poet român : 93—94, 114, 555

VĂLESCU, Alexandru, ziarist român de la sfirşitul sec. XIX şi începutul sec. XX., 648

VELLESCU, Petru (1846—1904), actor dramatic român : 433

VELLESCU, Ştefan (1836—1904), actor dramatic şi scriitor român : 367—368

VENTURA, Grigore (1840—1909), scriitor şi compozitor român : 375—376

VERA, Augusto (1813—1885), filozof italian : 572

VERDI, Giuseppe (1813—1901), compozitor italian : 76

VERLAINE, Paul (1844—1896), poet francez : 370, 472, 538

VERMEIL, Edmond Joachim, germanist francez contemporan : 603

VERMONT, Nicolae (1866—1932), pictor român : 650

VERNE, Jules (1828—1905), romancier francez : 410

VERNESCU, George (1833—1899), om politic român : 369

VERRES, Caius Licinius (119—43 î.e.n.) proconsul roman în Sicilia : 109

VERUSSI, achizitor vremelic al Tezaurului de la Petroasa : 123

VIANU, Tudor (1897—1964), filozof şi scriitor român : 143, 149, 155, 196, 199, 299, 310, 314, 319, 324, 350, 381, 386, 410, 426, 481, 538, 570, 609

VICO, Giovanni Battista (1668—1744), filozof italian : 571—572

VIGNY, Alfred de (1797—1863), poet, romancier şi autor dramatic francez : 78, 81, 84, 145, 227, 261—262, 264, 269, 553, 555

VILLEMAIN, Abel-François (1790—1870), istoric literar francez : 29—31

VILLON, François (1431—1489), poet francez : 115, 291

VIOLLET-LE-DUC, Eugene-Emmanuel (1814—1879), arhitect francez : 79

VIRGILIUS, Publius V. Maro (71—19 i.e.n.), poet latin : 45—46, 79, 112, 169

VISCHER, Friedrich Theodor (1807—1887), estetician şi filozof german : 149—153, 162, 168, 178

VISSARION, Ion C. (1883—1951), scriitor român : 641, 648

VITET LOUIS (1802—1873), literat şi om politic francez : 79, 81

VÎRGOLICI, Ştefan (1843—1897), poet român : 183

VÎRNAV, V., traduce lucrarea lui D. Cantemir, Descriptio Moldaviae, în 1851, la Iaşi : 81

VÎRTOSU, Emil (n. 1902), istoric român : 361

VLAD DRACUL, domn al Ţării Româneşti, 1436—1442 şi 1443—1446 : 621

VLAD ŢEPEŞ, domn al Ţării Româneşti 1456—1462 şi 1476 : 83, 95, 522, 621

VLAD-DELAMARINA, Victor (1870—1896), poet român : 188

VLADIMIRESCU, Tudor (între 1778 şi 1780—1821), conducătorul răscoalei naţionale de la 1821 : 70, 91, 361, 562, 661

VLAHUŢĂ, Alexandru (1858—1919), scriitor român : 115, 157, 186, 188, 293, 300, 323—324, 330, 340, 342, 347—348, 390, 443—444, 453—468, 471, 475, 482—483, 495, 500—501, 530, 555, 561 612, 644—647, 649, 659—660, 662

VLAICU, Aurel (1882—1913), inginer şi aviator român : 344, 562

VLĂDESCU, Ştefan, ziarist român de la sfirşitul sec. XIX : 378

VLĂDESCU-ALBEŞTI, Gh., publicist român de la începutul sec. XX : 647

VLĂDICESCU-TARDINI, trupă de teatru din a doua jumătate a sec. XIX : 208

VLĂDOIANU (sec. XIX), general şi om politic român : 362

VOLNEY, Constantin-François de Chasseboeuf de (1757—1820), erudit francez : 554
VOLTAIRE (François-Marie Arouet) (1694—1778), scriitor francez : 31, 33, 40—41, 121, 164, 166, 197, 546, 550, 555
VORAIGNE, profesor de franceză în București, la jumătatea sec. XIX : 70
VUIA, Traian (1872—1950), inginer și aviator român : 562
VULCAN, Iosif (1841—1907), scriitor român : 209

W

WACKERNAGEL, Wilhelm (1806—1869), stilist german : 152
WAGNER, Richard (1813—1883), compozitor german : 167—168, 172, 228, 234, 422, 582—585, 604—609.
WALCH, G., scriitor francez de la sfîrșitul sec. XIX : 377
WALPOLE, Horace (1717—1791), literat englez : 81
WALZEL, Oskar (1864—1944), literat și și estetician german : 32, 306
WATTEAU, Jean-Antoine (1684—1721), pictor și gravor francez : 77
WEBER, Karl Maria von (1786—1826), compozitor german : 76, 114, 227, 264
WEIGAND, Gustav (1860—1930), filolog german, romanist : 344
WELLS, Herbert George (1866—1946), romancier englez : 410
WELSERSHEIMB, Rudolf, ministrul Austro-Ungariei la București, 1894—1895 : 164
WERDER, Karl (1806—1893), filozof și poet german : 166, 580, 592
WERNER, Zacharias (1768—1823), poet dramatic german : 430—431
WINDELBAND, Wilhelm (1848—1915), filozof german : 571
WINTERHALDER, Enric (1808—1889), ziarist și scriitor român de origine austriacă : 78
WÖLFFLIN, Heinrich (1864—1945), istoric de artă elvețiau de limbă germană : 32
WUNDT, Wilhelm Max (1832—1920), psiholog și fiziolog german : 191

X

XENOFAN (c. 565— după 457 î.e.n.), filozof grec : 246—247
XENOFON (c. 427—c. 355 î.e.n.), istoric, filozof și general grec : 112
XENOPOL, Alexandru D. (1847—1920), istoric și filozof român : 35, 183, 211—212, 329, 562, 594, 627
XENOPOL, Nicolae D. (1858—1917), scriitor și publicist român : 338, 374

Y

YOUNG, Edward (1681—1765), poet englez : 316

Z

ZAMFIRESCU, Duiliu (1858— 1922), scriitor român : 188—189, 199, 201, 371—373, 381, 393, 410, 416, 655, 662

ZAMPHIRESCU, Mihail (1839—1878), poet român : 135

ZANNE, Alexandru (1821—1880), inginer și scriitor român : 96

ZANNE, Iuliu (1855—1924), scriitor și folclorist român : 56, 116

ZARIFOPOL, Paul (1874—1934), filolog și critic literar român : 340—341, 343, 346, 348, 350, 644

ZELETIN, Ștefan (1882—1934), istoric al filozofiei, român : 599—603

ZELLER, Eduard (1814—1908), istoric al filozofiei, german : 246

ZENON DIN ELEA (între 490 și 485—? î.e.n.), filozof grec : 246—247

ZIMMERMANN, Robert von (1824—1898), filozof german : 210, 592

ZOLA, Émile (1840—1902), romancier francez : 33, 410, 488

ZOTU, Dr., colaborator la revista Columna lui Traian : 184

ZSCHOKKE, Heinrich (1771—1848), scriitor german : 402

ZUAF, Lelia (n. 1923), sculptoriță română : 654

Tudor Vianu — Studii de literatură română

Nr. crt.	Titlul studiului	Prima publicare a textului	După ce s-a transcris textul
1.	Metoda de cercetare în istoria literară	Comunicare ținută la 17 decembrie 1961, în cadrul celei de-a treia sesiuni metodico-științifice interregionale, organizată la Ploiești de către Societatea de științe istorice și filologice din R.P.R.	„Limbă și literatură" vol. VI 1962
2.	Formarea și transformarea termenilor de istorie literară	Raport prezentat la conferința de literatură comparată, organizată de Academia de științe din Budapesta, octombrie 1962.	Formation et transformation des termes littéraires
3.	Filologie și estetică	—	—
4.	Anton Pann	Conferință ținută în cadrul Uniunii Scriitorilor din R.P.R., la 26 noiembrie 1954, și în cadrul Societății de științe istorice și filologice, filiala Iași, la 14 decembrie 1954	Tudor Vianu — Anton Pann — Societatea de științe istorice și filologice — 1955.
5.	Al Odobescu	Studiu introductiv la ediția de opere	Studiu introductiv la ediția de opere
6.	B. P. Hasdeu, poetul	Figuri și forme literare — Casa școalelor 1946	Figuri și forme literare — Casa școalelor — 1946.
7.	Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu	Fragmente moderne — Cultura națională 1925	Fragmente moderne Cultura națională 1925
8.	Titu Maiorescu, estetician și critic literar	Trei critici literari	Trei critici literari
9.	Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu	Trei critici literari	Trei critici literari
10.	Titu Maiorescu	Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa școalelor 1944	Șerban Cioculescu Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa școalelor 1944
11.	Înțelegerea lui Maiorescu	Viața românească 8/1963	Viața românească 8/1963
12.	Personalitatea lui Eminescu	T. Vianu — Fragmente moderne — Cultura națională 1925	T. Vianu — Fragmente moderne — Cultura națională — 1925.

Nr. crt.	Titlul studiului	Prima publicare a textului	După ce s-a transcris textul
13.	Eminescu	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa Şcoalelor 1944	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne Casa şcoalelor 1944
14.	Atitudini şi motive romantice în poeziile de tinereţe	Tudor Vianu — Poesia lui Eminescu — Ed. Cartea românească 1930	Tudor Vianu — Poesia lui Eminescu — Cartea românească 1930
15.	Eminescu şi etica lui Schopenhauer	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — Cartea românească 1930	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930
16.	Voluptate şi durere	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — Cartea românească 1930	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930
17.	Pesimism şi natură	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930
18.	Luceafărul	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930
19.	Armonia eminesciană	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930	T. Vianu — Poesia lui Eminescu — 1930
20.	Cuvînt despre Eminescu	Cuvîntare rostită la Teatrul Naţional I. L. Caragiale din Bucureşti cu prilejul festivalului consacrat poeziei lui (4. II.)	Cuvîntare rostită la Teatrul Naţional I. L. Caragiale din Bucureşti cu prilejul festivalului consacrat poeziei lui (4. II.).
21.	Atitudinea şi formele eului în poesia lui Eminescu	Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946	Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946
22.	Structura motivului în poezia lui Eminescu : *O mamă...*	Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946	Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946
23.	Eminescu în timp	T. Vianu — Jurnal	T. Vianu — Jurnal
24.	Ion Creangă	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa Şcoalelor — 1944	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa şcoalelor 1944

Nr. crt.	Titlul studiului	Prima publicare a textului	După ce s-a transcris textul
25.	I. L. Caragiale	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa şcoalelor — 1944	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa şcoalelor 1944
26.	I. Slavici	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa şcoalelor — 1944	Şerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu — Istoria literaturii române moderne — Casa şcoalelor 1944
27.	Al. Macedonski	Studiu introductiv la ediţia de opere I—IV	Studiu introductiv la ediţia de opere I—IV (revăzut).
28.	Delavrancea	Comemorarea lui Delavrancea la Academia R.P.R. 1958	Comemorarea lui Delavrancea la Academia R.P.R., 1958
29.	Al. Vlahuţă	Comemorarea lui Al Vlahuţă la Academia R.P.R. 1958	Viaţa românească 9/1958
30.	Personalitatea lui Gala Galaction	Sărbătorirea lui Gala Galaction la Academima R.P.R. (12 mai 1956)	Analele Academiei R.P.R. vol. IX 1959 — extras 1961
31.	Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu	Comunicare ţinută în şedinţa publică a Academiei Române (17 noiembrie 1944)	T. Vianu — Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946
32.	Sadoveanu la 75 de ani	Omagiu lui Sadoveanu	Omagiu lui Sadoveanu
33.	Înţelepciune şi politeţe	Literatura universală şi literatura naţională	Literatura universală şi literatura naţională.
34.	Tudor Arghezi	Tribuna, Cluj, vol. IV, 1959, nr. 22, pag. 3.	Tribuna, Cluj, vol. IV, 1959, nr. 22, pag. 3
35.	Arghezi la 80 de ani	Viaţa românească, vol. 13, 1960, nr. 5, pag. 74—84.	Viaţa românească, vol. 13, 1960, nr. 5, pag. 74—84.
36.	Eminescu şi Arghezi	Luceafărul, vol. III, 1950, nr. 10, pag. 1	Luceafărul, vol III, 1960, nr. 10, pag. 1
37.	T. Arghezi, poet al actului literar	Gazeta literară 19 mai 1960	Gazeta literară 19 mai 1960

Nr. crt.	Titlul studiului	Prima publicare a textului	După ce s-a transcris textul
38.	G. Bacovia in ediţia definitivă	Figuri şi forme literare — Casa şcoalelor 1946	Figuri şi forme literare. — Casa şcoalelor 1946
39.	Asupra caracterelor specifice ale literaturii române	Comunicare la colocviul de limbi, literatură şi civilizaţii romanice, Bucureşti, septembrie 1959	Comunicare la colocviul de limbă, literatură şi civilizaţii romanice, Bucureşti, septembrie 1959
40.	Originalitatea contribuţiei culturale a românilor	Pagini scrise pentru o publicaţie enciclopedică	Pagini scrise pentru o publicaţie enciclopedică
41.	Influenţa lui Hegel in cultura română	Memoriile secţiunii literare, seria III, Tom. VI, Mem. 10, 1933	Memoriile secţiunii literare seria III, Tom. VI, Mem. 10 1933
42.	Ştefan cel Mare in literatură	Comunicare in şedinţa festivă a Academiei R.P.R. din 15 aprilie 1957	Comunicare in şedinţa festivă a Academiei R.P.R. din 15 aprilie 1957
43.	Poeţii Unirii Principatelor	Comunicare in şedinţa comemorativă a Unirii Principatelor ţinută la Acad. R.P.R. (20 I. 1959)	Comunicare în şedinţa comemorativă a Unirii Principatelor ţinută la Acad. R.P.R. (20 I. 1959)
44.	1907 in literatură şi artă	Comunicare ţinută la Academia R.P.R. (martie 1957).	Viaţa românească — 3 — martie 1957
45.	Introducerea la o antologie a prozei româneşti	Apărut in vol. Nouvelles roumaines. Anthologie des prosateurs roumains — éditions Seghers — 1962	Apărut în vol. Nouvelles roumaines. Anthologie des prosateurs roumains — éditions Seghers 1962

Cuprins

Prefața 5

Generalități

Metoda de cercetare în istoria literară 9
Formarea și transformarea termenilor de istorie literară 28
Filologie și estetică 37

Scriitori

Anton Pann 49
Al. Odobescu 67
B. P. Hasdeu, poetul 127
Ideile estetice ale lui Titu Maiorescu 136
Titu Maiorescu — estetician și critic literar 147
Noi izvoare ale esteticii lui Maiorescu 160
Titu Maiorescu 163
Înțelegerea lui Maiorescu 194
Personalitatea lui Eminescu 204
Mihai Eminescu 208
Atitudini și motive romantice în poeziile de tinerețe 230
Eminescu și etica lui Schopenhauer 241
Voluptate și durere 253
Pesimism și natură 261
Luceafărul 270
Armonia eminesciană 283
Cuvînt despre Eminescu 289
Atitudinea și formele eului în lirica lui Eminescu 303
Structura motivului în poezia, *O mamă* 310
Eminescu în timp 322

I. Creangă 326
I. L. Caragiale 335
I. Slavici 353
Al. Macedonski 359
Delavrancea 443
Al. Vlahuţă 453
Personalitatea lui Gala Galaction 469
Patru decenii de la publicarea primei opere a lui Sadoveanu 480
Sadoveanu la 75 de ani 494
Înţelepciune şi politeţe 507
Tudor Arghezi 511
Tudor Arghezi la 80 de ani 516
Eminescu şi Arghezi 529
Arghezi, poet al actului literar 532
G. Bacovia în ediţie definitivă 537

Sinteze

Asupra caracterelor specifice ale literaturii române 545
Originalitatea contribuţiei culturale a românilor 560
Influenţa lui Hegel în cultura română 566
Ştefan cel Mare în literatură 610
Poeţii Unirii Principatelor 627
1907 în literatură şi artă 639
Introducere la o antologie a prozei româneşti 655
Indice de nume 667

Redactor responsabil : MARTU MIOARA
Tehnoredactor : NECŞOIU OTTO

Dat la cules 27.VIII.1964. Bun de tipar 15.III.1965. Apărut 1965. Tiraj 14000 + 140. Hîrtie Tip II A 63 g/m², format 16/70 × 100. Coli editoriale 54,965. Coli de tipar 43,750, planşe 1. Plan 10627. A 9927. C.Z. pentru bibliotecile mari 8R(075). C.Z. pentru bibliotecile mici 8R.

Intreprinderea poligrafică Oltenia Craiova, str. Mihai Viteazu nr. 4 — R.P.R. Comanda 5562.